Université Sétif2

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة فرحات عباس - سطيف -

كليـــــة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية الإيقـــاع في الشعر الجزائـــري المعاصر

فترة التسعينات وما بعدها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة:

صبيرة قاسي

إشراف:

الدكتور أحمد حيدوش

لجنة المناقشة مكونة من الأساتذة:

د/ عقيلة محجوبي، أستاذة محاضرة أ ، جامعة فرحات عباس - سطيف ، رئيســـا

د/ أحمد حـــيدوش،أستاذ التعليـــم العالـــي، المركز الجامعـــي بالبويرة ، مشـــرفا ومقررا

د/ عبد الرحمن تبرماسين،أستاذ التعليم العالي، جامعة محمد خيضر -بسكرة ،عضوا مناقشا

د/ فتيحة كحلوش ، أستاذة محاضرة أ ، جامعة فرحات عباس - سطيف ، عضـــوا مناقشا

د/ خير الدين دعيش، أستاذ محاضر أ ، جامعة فرحات عباس - سطيف، عضوا مناقشـــا

2010م – 2011م

مقـــــدمـــــــــــة

لا تقتصر دراسة الإيقاع في الشعر على الوزن ، الذي يقوم أساسا على تناسب المسافة بين الحركة والسكون، و تناسب زمن نطق الحروف و تتابعها و ترتيبها و تكرارها، وعلى القافية التي تلفت الانتباه بحضورها في آخر الأجزاء العروضية، فالإيقاع يمس الجوهر العام للقصيدة و يتصل بمختلف مقوماتها الشعرية من لغة و رمز و صورة، بل يتعدى دوره إلى ما هو أكبر ، فهو الذي ينظم الدور الحركي في الخطاب ما بين المعنى و الذات على حد قول محمد بنيس.

و قد عالجت الدراسات العربية القديمة الأوزان و القافية وبحثت في طبيعتها و كشفت عن عيوبها، و رغم كل هذا فإن هذه الجهود غير كافية لأن الأوزان الخليلية ليست النبع الوحيد الذي يرفد الشعر بالموسيقى، أو المصدر الوحيد للإيقاع، وهذا يعني أن مصطلحيْ الإيقاع والوزن غير مترادفين رغم وجود تداخل بينهما، فللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء في الشعر العمودي أو في شعر التفعيلة.

قد تتشابه عدة قصائد في الوزن العروضي، لكن لكل منها إيقاعها الخاص و هذا يعني أن مصطلح الإيقاع يفسر كلية القصيدة و يدخل في كل بنياتها ،بنية، بنية، فللكلمات مفردةً إيقاعُها،ولها، حين تدخل في تركيب ما، إيقاعها أيضا، كما أن تشكيل الصور الفنية ينتج موسيقى داخلية، علاوة على الإيقاع الذي يولّده التصرف في عدد التفعيلات. والتنوعُ في القوافي يكشف عن خصائص إيقاعية نستشفها من النسيج اللغوي للنص الشعري.

لقد لمحت البلاغة لأهمية الإيقاع في النص الشعري، لكن ذلك تم في إطار مفهوم ضيق يتناسب و القصيدة القديمة. و قد تفطن العرب القدامى إلى عنصر الموسيقى واعتبروه العنصر البارز في الشعر، بل وصفوا الشعر بكونه القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى.

لكــن النقــد الحــديث تجاوز هــذا التعريــف لإغفالــه مقومــات أساسية فــي الشعر مثل الانزياح و التصوير و التأثير. و هذه هي السمات التي تنفي أن يكون الشعر نظما فقط.

فرضت التجربة الشعرية الجديدة مفهوما آخر للإيقاع وأعطــت دورا آخــر للتفعيلة في السطر الشعري، فهي تتردد وفقــا للتــشكيلات الدلاليــة والنفــسية و الإبداعية لدى الشاعر، وعن طريق التدفق الشعوري تتشكل الجملة الإيقاعية التي قد تطول أو تقصر، و قد تسرع أو تبطئ وفقا لهذا السياق الشعوري لحظة إبداع القصيدة.

وعلى الرغم من أن الإيقاع يفرض نفسه في كل قصيدة شعرية إلا أنه يظل مجهولا من قبل الذات الكاتبة ،كما عبر عن ذلك ميشونيك، و تصبح هذه الــذات ليست هي المتحكمة فيه و ليست هــي التي تحركه وهذا ما يجعل الإيقاع متجاوزا للوزن. و هذه هي الخاصية الجوهرية التي دعت إلى البحث عــن نظــام جديــد للأوزان يتحرر الشاعر فيه من وحدة البيت لبناء وحدة النص.

ومن هذا المنطلق تطرح الإشكالية نفسها لأن هذه الخاصية تصب في البنيــة الإيقاعية للقصيدة، و قد حاولنا الكشف بمنهجيــة تحليليــة، وصــفية، إحــصائية لمجموعة من الدواوين من الشعر الجزائري المعاصر عما يميز إيقاعيتها، ضــمن هذا التيار التجديدي، واخترنا القصائد المعاصرة والمتزامنة مع الحداثة الــشعرية، محددين فترة زمنية تنطلق من تسعينات القرن الماضي إلى يومنا هذا.وكان دافعنا إلى اختيار موضوع الإيقاع الرغبة في استكمال دراسة كنا قد بدأناها في مــذكرة الماجستير، وكانت تتعلق بشعر صلاح عبد الصبور، فأردنا أن يكون اتجاهنا فــي هذا البحث نحو الشعر الجزائري المعاصر، بعدما رأيناه من عزوف الباحثين عن دراسته ، خاصة في مكوناته الإيقاعية.

كثرت في الساحة النقدية الدراسات التي تعالج الحداثة من خــلال البنيــات المختلفة للنص الشعري، وكان جلها يبحث في بنيــة الصورة والحداثة، وفــــي بنية اللغة و الحداثة...الخ ووجدنا غيابا شبه تام للبنية الإيقاعيــة ، وذلــك علــى مستوى النقد العربي عامة، نستثني من ذلك بعض الدراسات التي عالج أصــحابها

بشكل شمولي الإيقاع في الشعر العربي والجزائري، ومن هؤلاء سيد البحراوي وخميس الورتاني وعبد الرحمن تبرماسين، على مستوى التطبيق، وكمال أبو ديب، وشكري محمد عياد، وعلوي الهاشمي، على مستوى التنظير، دون أن نغفل بعض الدراسات التي تهتم بإيقاعية القصيدة لا بعروضها فقط.

لقد اعتمدنا في هذا البحث الموسوم بـ"بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها" على مجموعة من الخطوات الضرورية تمثلت في مدخل وثلاثة فصول وخاتمة ، وذلك للوصول إلى تحديد بعض خصائص الشعر الجزائري إيقاعيا.

يتضمن مدخل البحث مفهوم الإيقاع و الوظائف التي يؤديها وذلك من خلال علاقته بالوزن، وكذا علاقته بالموسيقى و الصوت، و من خلال ارتباطه بالتوازنات الصوتية، وصلته بالتلقي وبالدلالة.

أما الفصل الأول من البحث فيتمثل في بنية الوزن، وقد عالجنا فيه هذه البنية الوزنية، ورصدنا مسارات مجموعة من البحور الشعرية ضمن الشكلين العمودي و الحر. ومن خلال قراءة إحصائية متأنية وجدنا ظاهرتين مميزتين للشعر العربي عموما وللشعر الجزائري خصوصا هما: تداخل البحور و الأوزان، والجمع بين الشكلين العمودي و الحر.وللربط بين التجانس الإيقاعي والتجانس الدلالي كان لابد من تحديد دور البحور الشعرية و سرعة الإيقاع في تثبيت درجة التوتر من عدمها لدى الشاعر.

تعقبُ هذه العناصرَ مسألة الوزن والتركيب المتمثلة في نظام الوقفات، وذلك بتجسيد أنواعها وطرق اشتغالها.و من خلال الوقفة التركيبية و الدلالية استنبطنا ظاهرة التدوير في الشعر الحر بمختلف أنواعها، وضمن الوقفة الوزنية تتبعنا أشكال التدوير الدلالي(التضمين) في الشعر الجزائري الحر، لنصل، في الأخير، إلى الربط بين هذه الظاهرة و التقفية. وحين نحاول أن نستنطق هذه الوقفات و نظامها الخاص دلاليا ننجرّ إلى ظاهرة إيقاعية أخرى، توقفنا عندها، هي التنغيم بأشكاله المختلفة.

في الفصل الثاني من هذا البحث، تناولنا القافية وطرائق اشتغالها، و كان ذلك من خلال تحديد لمفهومها وأشكالها القديمة والحديثة، وكذا مختلف المسارات المفتوحة لها، سواء ما يتعلق بالإطلاق والتقييد، أو فيما يخص الروي و التصريع وغيرها.وفي هذا الإطار تم التعرض بالتحليل للقافية في تنوعاتها وصورها ، من متوالية ومتناوبة ومقطعية...إلخ.علاوة على القافية الداخلية التي آزرت القافية الخارجية أحيانا ، وعوضتها أحيانا أخرى. أما التصريع فقد رصدنا اشتغاله في الشعر الحر خاصة، باعتباره وسيلة إيقاعية تربط الشعر المعاصر بالشعر القديم وتقيم بينهما حوارا خاصا. وختمنا هذا الفصل الثاني بالبحث في الروي، وذلك باستقصاء الأصوات التي مال إليها الشعر الجزائري المعاصر.

وكان عنوان "التكرار عنصرا إيقاعيا" بوابة للفصل الثالث من البحث، الذي تضمّن مفهوم التكرار ومختلف أنواعه، مع التركيز على التكرار الصوتي، من خلال ربط التكرار بالبنية الصوتية و كذا الترصيع والتجنيس، وعلى التكرار التركيبي باستثمار مصطلح التوازي التركيبي، وأخيرا هناك توالي الأفعال ذات الصيغة المتماثلة، وما يحققه هذا التوالي من أثر إيقاعي واضح.

وقد اعتمدنا عينة من الدواوين الشعرية لإجراء إحصاءات مختلفة تمنحنا بعض النتائج الدقيقة ، لكننا تجاوزنا تلك العينة أحيانا إلى دواوين أخرى من أجل معالجة بعض القضايا ذات الصلة بالإيقاع الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وهكذا فإن تلك العينة وتلك الدواوين تشكل مدونة بحثنا. هذا، ولم يكن اختيارنا للمدونة قائما على مفاضلة بين الدواوين من حيث القيمة الفنية بل إننا اخترنا تلك المدونة باعتبارها نموذجا حاولنا من خلال دراسته كشف بعض خصائص الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر.

وكان لابد علينا لتحقيق كل تلك الخطوات أن نستعين بقائمة من المصادر و المراجع ، و من الضروري جدا أن نذكر أهم الكتب و الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب، الذي نعتبره من أهم الجوانب في القصيدة الشعرية.ومنها:"الشعر العربي الحديث،بنياته وابدالاتها"، لمحمد بنيس من خلال أجزاء ثلاثة (التقليدية،الرومانسية،الشعر المعاصر)،"البنية الإيقاعية للشعر

العربي" و "جدلية الخفاء و التجلي لكمال أبو ديب", "البنيـــة الإيقاعيـــة للقــصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرحمن تبرماسين، "القصيدة العربية الحديثة، بيـــن البنية الـــدلالية و البنية الإيقاعية" لمحمد صابر عبيد، "خصائص الأســلوب فـــي الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، "قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي"، "القافية و الأصوات اللغوية" لعوني عبد الرؤوف، "في إيقاع شعرنا العربي و بيئته" لمحمد عبد الحميد، "دليل الدراسات الأسلوبية" لجوزيف ميشال شــريم، وغيرهـــا.كمـــا اعتمدنا بعض الكتب المترجمة ،مثل "مبادئ النقد الأدبي" لريتـــشاردز، و"قـــضايا الشعرية" لياكبسون، و" تحليل الخطاب الشعري" ليوري لوتمان، و بعض الدوريات مثل دوريتيْ "فصول" و"الفكر العربي المعاصر"، والقليل من الرســـائل الجامعيـــة المخطوطة لأن أغلب البحوث الأكاديمية في هذا المجال قد نشر.

هـــذا وقد واجهتْنا بعض العراقيل خلال إنجاز هذا العمـــل، كغيرنـــا مـــن الباحثين ، ومنها صعوبة الحصول على بعض الدواوين، وعدم التمكن من الاطلاع على بعض الرسائل الجامعية المتخصصة في المكتبات العربية، إضـــافة إلـــــى الظروف الصحيـــة القاسية أثناء إنجاز هذا البحث.

أخيرا أوجه شكري للأستاذ المشرف الأب أحمد حيـــدوش، وأوجـــه كـــذلك امتنـــاني للأستاذ الزوج رابح على مساعدته و صبره، وأشـــكر بـــشكل خـــاص الأستاذ تبرماسين لأنه أعانني ببعض المراجع المهمة لإتمام البحث.

والله من وراء القصد.

المدخل:

الإيقاع: المفهوم والوظيفة

مفهوم الإيقاع:

على الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه، كما سنرى، فإن الشيء الذي يلتقي عنده هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن « النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر»[1]، ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة.[2] وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقولـــه: « إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت ، وهو أن الشعر ، تاريخيا وإبداعيا ، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي...يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي».[3]معنى هذا أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، ولكنه مكون عضوي من مكونات الشعر. وفي النقد العربي المعاصر هناك إلحاح على الأهمية التي يكتسيها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا.[4]

ويبـــدو « مفهـــوم الإيــقـــاع صعـــب التحديد...تؤسســـه دورة منتظمـــة لمعلم ثابت مهمـــا كانت طبيعته، كـــأن يتعلـــق الأمـــر مثـــلا بالـــدورة الدمـــوية ، والتنفس...إلخ»[5]، ولعل هذا ما يبرر وصفه، نظريا، بأنه زئبقي المفهوم . وترجع صعوبة تحديده بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات. أما من الناحية التطبيقية فإن الإيقاع يعد شيئا بديهيا، إذ يمكن الجميع منحه المفهوم المناسب.[6] وما يجعل الخوض في الإيقاع مكتنَفا بصعوبات عديدة أنه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية غيرمحددة بشكل دقيق.[7]

---

[1] أرسطوطاليس، فت الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،ط2،بيروت1973،ص13،الهامش1.

[2] ينظر المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] هربرت ريد ، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1997، ص51.

[4] ينظر نعيم اليافي، أوهاج الحداثة،دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص222.

[5] M. Equien, Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française, 1993.p.254.

[6] Ibid , p.253.

[7] ينظر حاتم الصكر، حلم الفراشة،الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010، ص23.

وبسبب شساعة المجال الدلالي لكلمة "إيقاع"، فإن البعض ذهب إلى الدعوة للاحتفاظ بهذه الكلمة لوصف التأثيرات الجمالية.[8]

هذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردها إلـــى أن الإيقـــاع يشمل كل شيء، إذ « هناك إيقاع للطبيعة وآخــــر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى ، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية.كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة".[9] ويذهب محمد العياشي إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية(الشعر) والحركة الصوتية(الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كمـــا يـــرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس فـــي قالب لفظي أو صوتي أو حركـــي. إذ تعمل المادة على تجسيمه حيـــن يتلبس بهـــا فيتخذ شكلا ماديـــا[10]، فالإيقاع ،إذن، « سابق للموسيقى والشعر والرقص، فهو مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان والحيوان.وكل أولئك موجود قبل أن توجد الفنون سابقة الذكر".[11]وهذه النظرة على الإيقاع تقترب كثيرا من نظرة ت.س. إليوت الذي يرى أن القصيدة تميل « إلى تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات.وإن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة و الصورة ».[12]

إن كلمة " إيقاع " Rythme « مأخوذة من اليونانية Ruthmos ، وهذه مشتقة بدورها من كلمة Rheim بمعنى "سال".وحسب "بنفينيست " تعني هذه الكلمة شكل كل ما ليس ذا نظام صارم ...إنه شكل ارتجالي، آني، ومتغير».[13]

ويحيل فعل "السيلان" إلى حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع.وإلى شيء قريب من هذا يشير يوري لوتمان عندما يجعل الإيقاع « ذلك الانتظام والتناغم الزمني

---

[8] هربرت ريد ، طبيعة الشعر، ص57.

[9] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 1987 ،ص170.

[10] ينظر محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص40. ينظر أيضا . Henri Morier Dictionnaire de poetique et de rhetorique.Presses universitaires de France.5e edition.Paris 1998.P1052.

[11] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[12] ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق 1991، ص42.

[13] Joëlle Garde Tamine, Dictionnaire de Critique Littéraire, Ceres édition, Tunis1998, p.274.

الذي يشكل أي عمل منتظم». [14] وبهذا الشكل يتولد الإيقاع من خلال توظيف عنصر مهم هو التكرار الدوري.ويفرق لوتمان بين التكرار أو التردد في الطبيعة والتكرار في الشعر، ومن ثم نجد أنفسنا أمام نوعين من الإيقاع : الإيقاع المتعلق بالطبيعة، والإيقاع الشعري. يتمثل الأول في تكرار أوضاع معينة من خلال فوارق زمنية معينة كتوالي فصول السنة على سبيل المثال. [15] أما الإيقاع في الشعر فهو ظاهرة مختلفة، « فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، وبهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحـــد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة ». [16]

الإيقاع والوزن:

مـــن الباحثين من يرى أن مصطلح "الإيقاع" وليد الاحتكاك بالثقافة الغربية، وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح "العروض"، ومن هؤلاء مصطفى حركات الذي يشير إلى غياب مصطلح"الإيقاع" في معجم البلاغة العربية، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدا. [17] ولكـــن الدراســـة المتمعنة تكشف أن الإيقـــاع كمصطلح، قـــد ورد عند النقاد القدامـــى، مثل ابـــن طباطبا العلـــوي الذي يقول: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ ...تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها

[14] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1997، ص 70.
[15] ينظرالمرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[16] ينظر المرجع نفسه، ص ص 70،71.
[17] ينظر مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر 2008، ص12.

وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه ».[18]

إن في هــذا التحديد إشارة واضحة إلى وجود الإيقاع الشعري وإلى شموليته، إذ إن تحقيق العلاقة بين الوزن والمعنى هو ما يسهم في تشكيل الإيقاع.ومن جهة أخرى يشير الناقد العربي إلى أن الوزن خاضع للمعنى في النص الشعري، فارتباط الوزن الشعري بعناصر اللغة وبنيتــها الدلالية هو الذي « يميز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى».[19]

ويلاحظ حاتــم الصكر غياب مصطلح "الإيقــاع"عن المعاجم العربية الأولى، ومنها معجم "العين" لواضع علم العروض الخليل بن أحمد، ويعزو الصكر هذا الغياب إلى أن العروض العربي قد وُضِعت قواعده وقوانينه اعتمادا على معطيات صوتية مأخوذة من رواية الشعر وإنشاده، ومن ثم فقد روعي فيه المدد الزمنية والتساوي في الحركات والسكنات ، أي ما يعبَّر عنه تعبيرا دقيقا بلفظة "الوزن".[20]

إن الإشكالية لا تقــع على أصل المصطلح فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى الجدل حول مفهوم الإيقاع وصلتــه بالوزن ، إذ يرى البعــض أن الإيقــاع يشمل الوزن ، فهذا يدخل في تشكيل بنية الإيقاع ، فالوزن عبارة عن « قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه ».[21] أما الباحث نعيم اليافي فيشير إلى أن للشعر نمطين من الموسيقى، يتمثل النمط الأول في الوزن، وهو ذو طابع خارجي، يقابله نمط ثان ذو طابع داخلي وهو الإيقاع rythme وميزة هذا النمط أنه يتأسس على قاعدتين: قاعدة الغياب، غياب أية صيغة جاهزة يصب الشاعر فيها تجربته الشعرية، وقاعدة الشعور التي تتلخص في التناغم بين الإيقاع والشعور.[22]

---

[18] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، بيروت 1982، ص20.
[19] جابر عصفور ، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة/بيروت 2003، ص 301.
[20] ينظر حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص24.
[21] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1، بيروت 1995، ص 29.
[22] ينظر نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص ص 24،25.

ويفرق الدارس محمد فتوح أحمد بين مصطلحي الوزن (Meter) والإيقاع(Rythme)، فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحة أو ضمة أو لام أو باء...إلخ ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد...إلخ ، ومن ذلك تثبيت طريقة النطق بالصوت وتمييز السياق الوارد فيه.[23] وكأن الإيقاع يتجاوز، بهذا الشكل، مفهوم الوزن المحدد بنمط من الأصوات إلى مفهوم آخر يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في السياق لتحقيق موسيقى الشعر التي « لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بترددها على نحو معين ».[24] لقد تحددت موسيقى الشعر، في النقد الحديث، وتفرعت على هذا الأساس إلى نوعين : « الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تحمل لغته[الشعر] في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن...أما النوع الثاني ...فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف ... وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية ».[25] وفي هذا التمييز إلماع إلى أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع ، وعليه فإن الوزن تحققه النغمة، أما الإيقاع فيحققه التناغم . وبهذا الشكل يصبح للشعر« لونان موسيقيان أولهما الوزن العروضي وثانيهما الإيقاع »[26]، ومن ثم فإن الإيقاع يتميز بذلك التمديد الحركي الذي نجده بشكل مباشر في الموسيقى والرقص، وهنا يلتقي الإيقاع بفن الموسيقى، وهو يشكل معطى أنثربولوجيا وبيولوجيا(التنفس،إيقاع تعاقب الليل والنهار...إلخ)، كما يشكل معطى ثقافيا أيضا.[27]

وهناك من يكتفي بإثبات العلاقة الموجودة بين الوزن والإيقاع كما فعل محمد الهادي الطرابلسي، إذ يرى أنه مما لا شك فيه « أن الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت

---

[23] ينظر، محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص 424 .
[24] المرجع نفسه، ص423.
[25] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الأردن" 2005، ص 31.
[26] المرجع نفسه، ص 28.
[27] Joelle garde Tamine. Dictionnaire de critique littéraire .p.275.

قد تحققت في شعر العرب القديم ».[28] وهذا يعني أن أصل الأوزان التي حددها الخليل مستنبط من إيقاعات لا متناهية في الشعر القديم، وما ساعد الخليل على هذا التحديد هو النغم الذي ارتبط دائما بالشعر، « والمعروف عند العرب أنها كانت تزن الشعر بالغناء »[29]، ومن هذا تتضح العلاقة بين العروض والإيقاع الموسيقي للشعر.

أما الباحث علوي الهاشمي فينظر إلى العلاقة بين الوزن و الإيقاع من خلال شمولية الإيقاع ، فهذا يُعَد خطا عموديا، بينما يعد الوزن واحدا من الخطوط الأفقية إلى جانب خطوط اللغة والأصوات والأفكار وغيرها من الخطوط الأفقية ، وتظهر أفقية الوزن في كونه يمتد من أول السطر أو البيت لينتهي بنهايته المتمثلة ،عادة، في القافية، ثم يبدأ من جديد. ويقوم الإيقاع باختراق تلك الخطوط، بما فيها الوزن، ليحولها، عند تقاطعه معها، من مجرد تراكمات كمية إلى مظاهر أسلوبية متميزة.[30] ويكون تقاطع الإيقاع معها « في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيوي شامل.»[31] وهذا التأثير ليس ذا اتجاه واحد، لأن الإيقاع نفسه يتغير عند تقاطعه مع تلك العناصر، فيتحول من مجرد ظاهرة صوتية بحتة إلى كون من الفكر والصور والرؤى.[32]

وقد يساوي البعض بين الإيقاع والوزن، لأن الأوزان في ذاتها عبارة عن أقيسة محدودة ومضبوطة، « فالإيقاع من هذه الزاوية لا يتعدى كونه نقلا أمينا لما في الوزن من ضوابط ».[33] ولكنه، في الوقت نفسه، ليس مجرد وزن، إنما « الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب ».[34]

---

[28] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1،صفاقص، تونس 2006، ص17.

[29] محمد عبد الحميد ، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص32.

[30] ينظر علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2006، ص ص 23،24.

[31] المرجع نفسه، ص25.

[32] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33] محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس 1995، ص531.

[34] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت 1979، ص 111.

لعل السبب الرئيس في الجدل الحاصل في النقد العربي على مفهوم الإيقاع إنما هو الاختلاف على علاقة الإيقاع بالوزن، خصوصا إذا تحدد الوزن بأنه عنصر من العناصر التي تتفاعل مع غيرها لتمنح النص بنيته الإيقاعية الكلية التي تظل « رغم اكتمالها منفتحة على التفاعل والتوالد وعلـــى مزيد من التنامي والتطور ».[35] البحر الشعري ،إذن، ضرب أو نوع من أنواع الإيقاع مثلما يرى أرسطو، وإذا عكس الأمر قلنا إن البحر ما هو سوى دارة نظرية تفضي إلى تحديد نوع الإيقاع.[36]

ويُرجع بعض النقاد بداية التحول مــن الوزن إلى الإيقاع إلى زمن أبي نواس، فقد عمد هذا الأخير إلى استعمال البحور والأوزان التي أهملها الشعراء العرب، « وكأنه رأى في تلك البحور المهملة... ما يتناسب مع اتجاهه في الخروج من إيقاع الشعر العربي الجاهلي خصوصا، والتأسيس لإيقاع جديد ».[37]

إن النظـــرة الجديدة إلى الإيقاع ترى فيـــه عنصرا أرحب مجـــالا من الوزن ، وهذا عكس النظرة القديمة التي ترى في الوزن رديفا للإيقاع ، وهذا ما نلمسه لدى حازم القرطاجني.[38] وإذا كان الإيقاع أوسع من العروض كما يلح محمد بنيس، فإن ذلك « لا يلغي العروض بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية»[39]. ويعتبر فيها الإيقاع « الدال الأكبر فـــي الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته».[40]

إن خطأ العروضيين القدامى هو عدم إدراكهم اتساعَ الإيقاع وأن العروض مكون من مكوناته يدخل في بنية النص التقليدي، هذا الأخير الذي لم يعد يساير

---

[35] سامي سويدان، في النص الشعري العربي ، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت 1999، ص66.
[36] Voir Gerard Dessons-Henri Meshonnic.Traite du rythme . p71.
[37] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، ص33.
[38] ينظر ، عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع،ط1، القاهرة 2003، ص 87.
[39] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج2 (الرومانسية العربية) ، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 2001، ص 69.
[40] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إيقاعه الشروط التي تتطلبها بنية النص الشعري الحديث، وهي شروط ترى في الوزن مجرد وسيلة لضبط الإيقاع الداخلي للقصيدة.[41]

إن النص الحديث فرض على الوزن أن تكون له وظيفة بنائية بغض النظر عن الوظيفة التزيينية والنفسية وكذلك الخصيصة التمييزية بين الشعر والنثر التـــي عُرف بها فـــي النص التقليدي، وهذا ما يستدعي إمكانيات أوســـع لقراءة الوزن، إذ إن كون البيت التقليدي مبنيا على أساس التوازي بين الشطرين لا يبيح أبدا استبعاد الإيقاع عنه، فهذا الأخير يعد عاملا من عوامل البناء ، إضافة إلى العروض والعنصر التركيبي، والتفاعل بين هذه العناصر هو ما يجعل الأدلة اللغوية تستسلم للإيقاع وتتحول إلى دوال.[42] وهذا ينتهي بنا إلى فكرة مهمة سبقت الإشارة إليها أعلاه يقول بها بنيس، مستندا إلى هنري ميشونيك، تتمثل في أن الإيقاع أوسع من العروض .[43]

وبهذا نكاد نصل إلى العلاقة بين الوزن والإيقـــاع، حيث أن الشعر قد اقترن، منذ العصر الجاهلي، بالإيقاع الموسيقي، كما يظهر في الحداء*، ومـــا دام الشعر قائما على أوزان، فـــإن لهذه الأوزان، بالضرورة، ما يربطها بالإيقاع، وقد يتفق الاثنان (الوزن والإيقاع) في اعتمادهما على الأصوات وطريقة ترديدها في أزمنة متساوية، خصوصا وأن الوزن عبارة عن تلك المقادير التي« تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[44]، والإيقاع ناتج عن « تردد ظاهرة صوتية بما في ذلك الصمتُ على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة».[45]

ومن ثم يكون الوزن صورة خاصة للإيقاع على حد تعبير ريتشاردز[46]، وهو يضطلع بدور مهم يتمثل في تهيئة ذهن القارئ لتوقع تتابع جديد نتيجة التكرار، إنه

---

41 ينظر فاضل العزاوي، الذهب والتراب، الشعر الحديث بين روح المعنى و طبلة الإيقاع، ضمن كتاب: نظرية الشعر، ج5(مرحة مجلة شعر) القسم الثاني، تحرير و تقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص 656.

42 ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج1 (التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 2001، ص 134.

43 ينظر المرجع نفسه، ص 134.

* الحداء غناء شعبي كان الجاهليون يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، وكان الوزن المأثور فيه هو الرجز.ينظر ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984، ص 144وص 176.

44 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس دت، ص263.

45 محمد مندور ، في الأدب والنقد، ص ص 180،181.

46 ينظر أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005، ص185.

« يُحدث الأثر عن طريق إثارة الدهشة...وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع».[47] وفي هذا تحديد لوظيفة الوزن التكاملية مع عنصر الإيقاع، بحيث أن تتابع المقاطع في الوزن الشعري على نحو خاص « يهيئ المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره»[48]، فيكون الإيقاع، بذلك، عنصرا مميزا في عملية تلقي الشعر، وفي الوقت نفسه يكون ذا « صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر»[49]، وهو ما يؤكد العلاقة الوطيدة للإيقاع بالتجربة الشعرية، فالإيقاع هو« من أهم العناصر التي تغذي العناصر الفنية التي تُسهم في تشكيل التجربة الشعرية».[50]

ويقف نقاد آخرون موقفا مغايرا يلغي الارتباط الشديد بين الوزن والإيقاع ، أو الاتحاد بينهما، فالإيقاع، حسب هؤلاء مرتبط بالموسيقى، ومن ثم فإن ذلك الاتحاد يلغي طبيعة الشعر لأن « أداة الشعر تتكون من كلمات دالة تنطوي على معان مباشرة... والوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية».[51]

إن التعريف الأخير للوزن يقترب به من مفهوم الإيقاع، فهذا يتألف من علاقات صوتية إضافة إلى العلاقات الأخرى التي تدخل في تكوين بنيته، وتتمثل في العلاقات النحوية والدلالية.

علاقة الإيقاع بالموسيقى والصوت:

يتجه بنا الحديث عن علاقة الإيقاع بالموسيقى إلى تناول العلاقة بين الموسيقى و الشعر، وهي علاقة تاريخية موغلة في القدم بالنسبة للحضارات الشرقية والغربية على السواء، فلم يكن الشعر يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التلفظ به، وإنما كان يُنشَد بطريقة تقوي الإحساس والانتظام والقرب من

[47] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، ص 425.
[48] المرجع نفسه، ص 441.
[49] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[50] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص 30.
[51] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخطـــاب الموسيقي، ويزداد هـذا القرب حين يكون إنشاد الشعـــر مصحوبا بآلـــة موسيقية أو مجموعة من الآلات.[52] كما يلتقـــي الشعر والموسيقى فـــي الماهيـــة، فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات، وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات.[53]

الإيقاع مصطلح مجتلب من مجال الموسيقى، وذلك لاستخدامه، على سبيل المجاز، للنظام الصوتي اللغوي، انطلاقا من توافق العناصر الصوتية والزمانية.[54]

يعني مصطلح الإيقاع Rythme في اللغة اللاتينية (وهو ذو أصل إغريقي) الحركةَ المنتظمة الموزونة[55]، وهكذا تكون عناصر الإيقاع ثلاثة حسب هذا المفهوم: الحركة والنظام والوزن. والملاحظ أن كل التعاريف الحديثة للإيقاع تلتقي عند هذه العناصر البنائية الثلاثة. وفي هذا الصدد يشير بنفينيست إلى أن « معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج ...وقد ولدت حركة الأمواج فكرة الإيقاع».[56] كمـــا يظهر عنصر النظام أيضا في تحديد بعضهم للإيقاع بكونه« الدورة المنتظمة في سلسلة الكلام».[57]

كذلك كان للوزن ارتباط وثيق بالموسيقى، فالإيقاع في الشعر القديم « منقول عن إيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى»[58]، ويبدو أن الفاصلة الموسيقية لها نفس الدور الذي تقوم به الفاصلة الإيقاعية في الشعر، أي أن « نسبة القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم ، فـــإن الإيقاع المفصل هـــو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة علـــى الحروف ذات فواصل »[59]. وهكذا نكون إزاء معادلة طرفاها الوزن والإيقاع، ولتحقيق التساوي بين الطرفين فإن علـــى الوزن أن يتشكل مـــن فواصل تكونـــها الحروف، وعلى الإيقاع أن يتشكل من فواصل تكونها النغمات.

---

[52] ينظر خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج1،ص ص 34.33.
[53] ينظر المرجع نفسه، ص 44.
[54] ينظر محمد بن عبد الحي،التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ،، منشأة الاسكندرية 2001، ص98.
[55] عبد الرحمان تبرماسين ، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص90.
[56] Benveniste. Problèmes de l linguistique generale.t1.coll. /tel/ Gallimard.1986.p 327.
[57] Jean Dubois. dictionnaire de l linguistique. Libraire Larousse . Paris 1973.p424.
[58] عبد الرحمن تبرماسين ، المرجع السابق، ص 92.
[59] الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: قطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص1086.

وما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي هو أن الاثنين يشتغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع الذي يتحدد بكونه « الاعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات أكبر».[60] وقد سبق لأفلاطون الإشارة إلى هذا الارتباط مؤكدا أن أهم محددات الموسيقى هي نفسها محددات الإيقاع ، وهي تلك المتمثلة في الحركة والزمن والنظام.[61] إن الحركة والزمن مكونان من مكونات الإيقاع بحكم« أن الزمن غير منفصل عن الحركة... وبحكم أننا لا ندرك في الإيقاع الأصوات إلا بعد تجريدها».[62] وبذلك يكون الإيقاع مفهوما تؤسسه البنية والنظام، وهذا ما أشار إليه ابن سينا في كتابه الشفاء.[63]

إن الإيقاع بلغة الموسيقى هو « الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية».[64] وهذا الارتباط بين الإيقاع والموسيقى يفضي إلى الارتباط الوثيق للإيقاع بالحركة، فهو شكل لها، وهو« المظهر الذي تتكرر من خلاله، وعلى فترات نظامية (دوريا)، العناصرُ المختلفة، إن الإيقاع، بمعنى دقيق، يفرض على كل خلاياه المركزية أن تكون قريبة من الزمن، تتعاقب كما في الموسيقى واللغة وبشكل خاص في الشعر».[65] وهذا ما يثبت أيضا فرضية تواشج الزمن والحركة والنظام لتحقيق الإيقاع سواء الموسيقي أو اللغوي أو الشعري، وهكذا يخرج الإيقاع إلى مفهوم أوسع، وهو، بمعنى خاص، تكرار لعناصر متباينة مثل تكرار الزمن القوي والزمنين الضعيفين للفالس (Valse).[66]

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتي، على أساس أن « الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة»[67]، وهكذا يتدخل الصوت في تحديد الإيقاع إضافة إلى عنصر الانسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكمه في هذا التنوع نفسه.

---

[60] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجا، ج 1 ، دار الحوار للنشر و التوزيع،ط1، سورية 2005، ص45.
[61] ينظر المرجع نفسه، ص61.
[62] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[63] ينظر المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[64] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1981، ص231.
[65] Joelle garde Tamine. Dictionnaire de critique littéraire .p.275.
[66] Ibid. p.275.
[67] محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص99.

وهذا حتى يبتعد الإيقاع عن الرتابة التي تفقد الشعر كثيرا من جماليته ولذته. وحين يتعرض ويليك ووارين لتعريف الشعر يشيران إلى أن الشعر « هو ...تنظيم لنسق من أصوات اللغة».[68] وفي السياق نفسه ينظر سيد البحراوي إلى الإيقاع على أنه مرادف للبنية الصوتية في أي نص أدبي ، فتضام الأصوات هو ما يمنحها نظاما قائما على علاقات وقوانين وقواعد.[69] ويرى الباحث أن هناك شبه اتفاق « على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمني معين».[70] ولقد ألح الشكلانيون الروس على أهمية الجانب الصوتي في الشعر، وهم يتفقون على الاعتراف بالقيمة الأساسية والمستقلة للأصوات في الشعر، فحسب جاكوبنسكي، فإن الأصوات هـي ما يستدعي الانتباه في "الفكرة الألسنيـة المنظومة"، وهـي ما يبرز في ساحة الوعي، فتتضح بذلك قيمتها المستقلة. ومن جانب آخر يشدد بريك على عدم اعتبار الأصوات والتناغمات الصوتية مجرد تنميقات صوتية ملحقة بالشعر.[71] والبناء الصوتي أو الإيقاعي (حسب تعبير تينيانوف) هو الخاصية النوعية للشعر عند الشكلانيين.[72]

فـي المقابل هناك مـن الدارسين من لا يرى فـي العناصر الصوتية أهمية، معتبرا إياها عنصرا ثانويا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى، تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمعنى والمضمون، وفي ذلك إشارة إلى ما عبر عنه محمد بن عبد الحي بـ " إيقاع الحركة" و"إيقاع النقط" و"محلات البياض".[73] وهذا يقودنا إلى الحديث عن الإيقاع الداخلـي الذي يتحدد عند محمد الهادي الطرابلسي بكونه« حركة موقعة فـي بناء القصيدة أو نسيجـها، مجردة مـن عنصر الصوت، وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من

[68] رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص165.
[69] ينظر سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل،، دار شرقيات للنشر و التوزيع،ط1،القاهرة 1996، ص57.
[70] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[71] ينظر تزفيتان تودوروف،اللغة الشعرية/الشكلانيون الروس، تر: سامي سويدان، الفكر العربي المعاصر،ع38، مركز الإنماء القومي، بيروت نآذار 1986، ص34.
[72] ينظر محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري،البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب،،ط1، الدار البيضاء(المغرب) 1990، ص26.
[73] ينظر محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص99.

خلال فهم متكامل لنمو الحركة». [74] وهو يقابل الإيقاع الخارجي الذي هو «حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة». [75]

ومن ناحية أخرى هناك من ينظر إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، وعلى أساس هذه النظرة يكون « إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي». [76] ويستدل الباحث جودت فخر الدين على صحة هذا التحديد بقضية إعجاز القرآن الكريم التي حددها العلماء بكونها ليست متعلقة في مستوى دون غيره كاللفظ والمعنى والصورة، ومن الذين أشاروا إلى هذا عبدُ القاهر الجرجاني الذي يرد الإعجاز القرآني إلى العلاقات بين مختلف عناصر التأليف، وفي هذا إشارة إلى مفهوم الإيقاع. [77]

وفي السياق نفسه، سياق نفي اقتصار الإيقاع على الجانب الصوتي ، يندرج موقف خالدة سعيد التي تذهب مذهبا ترى فيه أن الإيقاع هو« ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب فيه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري ، روحي) وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التوازي، التداخل) ». [78] إن هذا التحديد يدفعنا إلى القول أن الإيقاع ليس مجرد أصوات وأوزان وعدد من المقاطع والقوافي تتكرر، إنما الإيقاع هو ذلك التداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف. إن جمالية الإيقاع تتحدد ببنائه الدلالي والوظائفي، فهو، كما يرى بنفينيست، « ينظم كل ما لا يمكن القبض عليه كالزمن والأصوات والحركة واللغة» [79]، وهكذا لم يعد الإيقاع ذلك العنصر الذي ينضاف إلى العناصر الأخرى

[74] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص13.
[75] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[76] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، ص 29.
[77] ينظر المرجع نفسه، ص 30.
[78] خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص111.
[79] M. Equien, Dictionnaire de Poétique, .p.335.

داخل بنية النص ليحقق جماليته، وإنما أصبح تلك الأداة التي تنظم الأصوات داخل اللغة.

إن تعدد المفاهيم التي تسيّج مصطلح الإيقاع يجعل من الصعوبة بمكان أن نعرف كنهه وأن نميز شكله، وهنا تثار تساؤلات عديدة منها : هل يكفي النظام والبنية لتوليد الإيقاع في النص الشعري؟ وهل الإيقاع صادر عن الذات كما يرى ميشونيك؟ وهل له علاقة بالمتلقي الذي يقوم، بدوره، باستنتاج العناصر الإيقاعية داخل النص؟ إن الإشكالات كثيرة ومعقدة بدرجة تعقيد مفهوم الإيقاع نفسه.

التوازن الصوتي والإيقاع الشعري:

أثبتت الدراسات الحديثة العلاقة الوطيدة للإيقاع بالنص الشعري، ولكنها نفت في الوقت نفسه خضوع هذا العنصر للقوانين الصارمة، وهذه ميزة الشعر نفسه الذي ما فتئ يتعرض للتحولات البنائية المختلفة، فهو، حسب مالارمي،« لغة جديدة أو علامة تُفلت من التقنين»[80]، وعلى أساس العلاقة المعقدة بين الصوت والمعنى ينشأ الجدل بين الإيقاع كمجموعة من المستويات أهمها المستوى الصوتي، والنصِّ كمجموعة مستويات أيضا، فهـذا النص يعتبر بمثابة الجسد الذي« يمتلك القدرة على التحرك ، وهذه القدرة منشؤها الإيقاع الشعري».[81]

يُنْظر إلى الصوت على أنه من العناصر التي تدخل في بناء الشعر، فهو يقوم في سياق الكلام بتحقيق الموازنات الصوتية التي تُعرَّف بأنها « اتفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها».[82] إن وظيفة هذه الموازنات الصوتية المحصورة في الاتجاه التكاملي هي سمعية تناغمية، ونفس الوظيفة يحققها الصوت في الاتجاه التراكمي للكلمات، إلا أنها تختلف في هذا الاتجاه عنها في الاتجاه التفاعلي[83]. مع

---

[80] Cathrine Fromilhage.Anne Sancier – Château. Analyses stylistiques.Formes et Genres.Edition Nathan.Paris 2000. P11.

[81] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية.للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص151.

[82] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1996، ص69.

[83] ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999، ص148.

العلم أن فاعلية الموازنات الصوتية تتم « في إطار حوار بين الصوت والدلالة : بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة، وبين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية».[84]

لقد فرق الباحث محمد العمري بين مصطلحي" الموازنة الصوتية" و" التوازن الصوتي"، فالموازنة مأخوذة من علم البيان ، وتطابق مفهوم الترصيع، وهي أعم من السجع، فكل سجع موازنة وليس كل موازنة سجعا.[85]

أما التوازن الصوتي فهو جــزء من الأجزاء التـــي تكون البنية الصوتية الإيقاعية إضافة إلـــى عنصري الــوزن والأداء، وهو عبارة عن« تردد الصوامت(التجنيس) والصوائت(الترصيع) اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص»[86]، وبعبارة أخرى يحدد التوازن الصوتي بأنه« اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة».[87] وهذا التحديد الأخير هو الذي يسيّج مفهوم السجع عند القدماء، ذاك أن التوازن الصوتي هو أساس السجع في النصوص النثرية، بل إنه يمثل جوهره عند البعض.[88] وتكون مختلف التوازنات الصوتية بنية النـــص، فهي « تلك العناصر اللغوية المشخصة للإيقاع...المنتجة لعنصر التنغيم والمدعمة له حالة الأداء عن طريق تردد الصوامت "التجنيس" والصوائت"الترصيع" ...وهذا التردد هو الذي ينضوي تحت عنصر إيقاعي أعم يسمى "التكرار"».[89]

إن التردد الذي يحققه كل من التجنيس والترصيع بالاتصال أو الانفصال في مستويات مختلفة من التمام والنقصان هو الذي يحقق عنصر التوازن[90]، وبهذا يمكن النظر إلى القافية على أنها « جزء من هذا النظام باعتبارها تكرار صائت وصامت على الأقل، أما الاقتصار على أحدهما فيعتبر عيبا».[91]

[84] محمد العمري، المرجع السابق، ص11.
[85] ينظر المرجع نفسه، ص17.
[86] المرجع نفسه ، ص9.
[87] المرجع نفسه ، ص11.
[88] ينظر عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص191.
[89] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[90] ينظر محمد العمري، المرجع السابق،،ص9.
[91] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإيقاع والتلقي:

لقد رأينا أن مــن شروط تحقيق الإيقاع الشعري وجود النظام والبنية والزمن، لكن هل تعد هذه العناصر لوحدها كافية لكي يتحقق الإيقاع في النص الشعري؟

في الحقيقة لا يكفي وجود تلك العناصر لتحقيق الإيقاع، إذ من الضروري الشعور بهذه العناصر بفضل مجهود ذهني وتخييلي.[92] وهذا يعني أن الإيقاع مرتبط بالتلقي، وإدراكه يكون ، في معظم الحالات ، فرديا لا جماعيا ، ما دامت الأخيلة تختلف، وكذا المجهودات الذهنية، والدليل عل ذلك أن « الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين».[93] كما أن للذات، ذات الشاعر دورا رئيسا في إدراك الإيقاع وتحديده، فالذات المفعمة بالحياة هي التي تمنح الإيقاع حركة، فهذه « هي مبعث الحيوية الناشئة من نفس الشاعر».[94] وبهذا الشكل يصبح الإيقاع هو « الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري، وتؤلف صورته المتحركة النابضة بالحيوية الناشرة للإحساس المبرزة للأجسام المعنوية المجردة، الباعثة للحياة».[95] إن الإيقاع، إذن، هو « تنظيم لحركات الكلام من قِبَل الذات».[96] وهو « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ».[97] وهكذا يتحقق الإيقاع بفضل تلك الحركة الداخلية المنبثقة من شعور المتلقي، فحركة الأحاسيس تسهم في حركة الإيقاع وبنائه، ومنه فإن الإيقاع ليس مجرد الوزن بالمفهوم الخليلي، وإنما هو، في معناه الدقيق، « لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها إنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب »[98].

---

[92] ينظر، خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 26.
[93] المرجع نفسه ، ص ص 26،27.
[94] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص99.
[95] المرجع نفسه، ص100.
[96] Cathrine Fromilhage.Anne Sancier –Château. Analyses stylistiques. P.10.
[97] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.
[98] خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص111.

ولقد تناول صمويل كولردج تأثير الوزن في المتلقي، فذهب إلى أن الوزن يؤثر بمفرده في القارئ، إذ يزيد من انتباهه وقدرته على الاستجابة، ويخلق فيه حيوية كبيرة. كما أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع، ثم يرضي حبه هذا لأن النغم يتكرر، ولكن ليس بصورة آلية رتيبة، ففي النغم مواضع شبه ومواضع اختلاف معا: تعمل الأولى على إرضاء توقعات القارئ، في حين أن الاختلافات تثير الدهشة لديه.[99] لكن الوزن وحده لا يغني في بناء قصيدة جيدة، فإذا كان موضوع القصيدة تافها، أو كانت لغتها فقيرة مجردة، فإن القارئ في هذه الحالة يشعر بخيبة كبرى، ولهذا يشبه كولردج الوزن بالخميرة التي لا فائدة منها وحدها، ولكنها تؤدي إلى نتائج طيبة حين امتزاجها بغيرها من العناصر.[100]

ويأخذ المتلقي موقعا هاما في نظرة ريتشاردز إلى الإيقاع والوزن الذي يعده صورة خاصة من الإيقاع كما أسلفنا، ذاك أن الاثنين يعتمدان على التكرار والتوقع، « فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا ».[101] ويرى ريتشاردز أن تتابع الأصوات على شكل معين يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، فالإيقاع، إذن، مرتبط بالتتابعات المختلفة للسلسلة اللغوية المنسجمة مع ما ينتظره جهاز التلقي لدينا، والخارجة عن هـذا الانسجام أحيانا.[102] وهكذا يكـون « النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع ».[103]

الإيقاع والدلالة:

يصعب على القارئ أن يحدد معالم الإيقاع، إذ لا يتم ذلك إلا بالقراءة التأويلية للنص، فالإيقاع لا يتحقق بمجرد« تحقيق نوع من التجانس الصوتي بين

[99] ينظر محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة 1988، ص101.
[100] ينظر المرجع نفسه، ص ص 101،102.
[101] أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص 185.
[102] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[103] المرجع نفسه، ص 188.

الكلمات والحروف، بل لا بد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون»[104]، وهذا ما أشار إليه النويهي عند حديثه عن موسيقية القصيدة، التي يرى أنها « توجد في هيكلها العام كوحدة وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ».[105] وهذا يعني، مما يعنيه، أن لكل نص شعري إيقاعا ينبع من الحالة الشعورية التي تكتنف النص الشعري، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بنقل المعنى إلى وجدان المتلقي.[106]

والبنية الإيقاعية في الشعر هي جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية، « فالوزن ليس مجرد وعاء يحتوي الغرض الشعري ، إنما هو بعد من أبعاد التعبير الشعري الذي يحاول خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم ».[107]

وفي النقد الغربي يلفت انتباهنا هذا الإلحاح على علاقة المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، ومن ذلك تأكيد صاحبي كتاب نظرية الأدب ضرورة تحليل الصوت في علاقته بالمعنى داخل العمل الأدبي، لأن العزل بين الجانبين يعني إلغاء مفهوم التكامل في العمل الفني، علاوة على أن الصوت المجرد ليس له تأثير جمالي في حد ذاته، أو إن هذا التأثير يكون ضعيفا.[108] لكننا نشير في هذا المقام إلى أن هذه العلاقة لم تكن واضحة في المفهوم الغربي القديم للإيقاع، فالإيقاع يجاور المعنى ويقابله في الوقت نفسه، ومن ثم فهو لا يرتبط معه بعلاقة حتمية.[109]

وتتأكد العلاقة نفسها بين الإيقاع والدلالة لدى كولردج، فقد كان في تحليلاته للنماذج الشعرية يوضح تعزيز الوزن للمعنى، وتأثير العاطفة في الوزن والنغم، وهو يؤكد أن الوزن والتجربة الشعرية بكل عناصرها يولدان معا متزامنين.[110]

[104] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، ص136.
[105] محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة، بيروت1971، ص23.
[106] ينظر مؤمنات الشامي،الإيقاع في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، إشراف رياض العوابدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق/ 2002/2001، ص146.
[107] جابر عصفور،مفهوم الشعر،ص330.
[108] ينظر رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص 165.
[109] Voir, Gerard Dessons-Henri Meshonnic.Traite du rythme .Armand Colin.2008.p71.
[110] ينظر محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص98.

ويعقد جان ماري جويو الفصل الأخير من كتابه"مسائل فلسفة الفن المعاصرة" لتلك العلاقة، ويتجلى ذلك في عنوان الفصل نفسه: المعنى والوزن. في هذا الفصل يربط جويو تطور الأشكال الشعرية بالتطورات المستجدة، فأي تطور في الشكل الفني إنما يكون بسبب من تطور في المعاني، فلسفيا ودينيا واجتماعيا مما لم يعرفه الشعراء السابقون، فالفكر وحده، إذن، هو الذي يستطيع، حين يتغير، أن يغير وزن الشعر تغييرا عميقا[111]، « فالمعاني والعواطف الجديدة تحتاج إلى شكل أكثر مرونة وغنى، وإن لم يخرج عن المبادئ الثابتة للشعر».[112]

ويظهر الإلحاح على تلك العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي أيضا لدى ت.س.إليوت الذي يؤكد أن موسيقا الشعر ليست مستقلة عن المعنى، والدليل على ذلك أنه يتعذر علينا الحصول على شعر عظيم خال من المعنى.[113] وموسيقى الكلمة تنبع من العلاقة الكائنة بين معناها المباشر في سياقها، وكل المعاني السابقة التي اكتستها في سياقات أخرى.[114] وعليه، فإن القصيدة الموسيقية هي « التي لها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وأن هذين النمطين هما شيء واحد ولا ينفصلان ».[115]

كما يبين جان كوهن أن النظم هو بنية صوتية دلالية، أي أنه لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى.[116]

إن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد، يحكمه، إضافة إلى الصوت والمعنى، ذلك الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري، كما أن الخطاب يتحكم بدوره « في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته».[117] وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته، ويبلغ درجة كبرى

---

[111] ينظر جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، دمشق 1965، ص211.

[112] المرجع نفسه، ص ص 211،212.

[113] ينظر ت.س. إليوت ، في الشعر والشعراء، ص29.

[114] ينظر المرجع نفسه، ص34.

[115] المرجع نفسه، ص35.

[116] ينظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،ط1 ،الدار البيضاء(المغرب) 1986، ص52.

[117] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج2(الرومانسية)، ص178.

من التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة، « فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي ».[118]

كما يعقد شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" فصلا لقضية العلاقة بين الإيقاع والدلالة تحت عنوان "موسيقى الشعر ومعناه"، وفي هذا الفصل يتعرض الناقد إلى إغفال العروضيين العرب لتلك العلاقة، مقلّلا من شأن الخبر الذي يرويه ابن رشيق في كتابه العمدة عن الزجاج فيما يتعلق بعلة تسمية البحور الشعرية، معتبرا ذلك ليس إلا وصفا ظاهريا للأصوات التي يتشكل منها كل بحر.[119] أما النقاد القدماء فقد اكتفوا بإشارات مبهمة فيما يخص العلاقة بين الأوزان والدلالة، ولكن يستثنى من هؤلاء حازم القرطاجني الذي وصف طبائع الأوزان وخصائصها، من ذلك وصفه لبحري الطويل والبسيط بأن في الأول بهاء وقوة وفي الثاني سباطة وطلاوة، لكن مثل هذا الحكم يستند إلى قدر كبير من الذاتية ذاك أن حازما لم يتجاوز القشرة السطحية للتفاعيل.[120]

أما موقف شكري عياد من العلاقة بين الإيقاع والدلالة فيلخصه قوله:

« فقد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة...مع المعنى لقاء يقوم على التوافق والطباق معا».[121]

إن الإيقاع ، كما يشير بنيس معتمدا على هنري ميشونيك، هو « الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته».[122] وكأن الدارس يريد أن يُخرج الإيقاع من الجزئية إلى الكلية، بحيث تدخل كل العناصر المكونة للنص في بنية الإيقاع ومن تلك العناصر الوزنُ والقافية. كما أن الإيقاع

---

118 سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص61.
119 ينظر شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية،أصدقاء الكتاب،ط3، القاهرة 1998 ، ص135.
120 ينظر المرجع نفسه، ص ص 135،136.وعن علة تسمية البحور الشعرية ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1 ، دار الجيل، ط5 ، بيروت1981، ص 136.
121 المرجع نفسه،ص 148.
122 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج2(الرومانسية)، ص178.

غير منفصل عن معنى أي خطاب، مادام هو المنظم لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب.[123]

وخلاصة الحديث عن مفهوم الإيقاع، أن هناك نقطة مشتركة بين التحديدات المختلفة التي تناولته، وهي تتمثل في التناسب والانسجام والاعتدال[124]، ولكن هذا الانسجام والتناسب لا يكون مستمرا ، بل لا بد من كسره بين الحين والحين نفيا للرتابة التي تسلب الإيقاع حيويته.

[123] ينظر محمد بنيس، المرجع السابق، ص 104.

[124] ينظر مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، رسالة دكتوراه، إشراف د/ عبد القادر هني، جامعة الجزائر 2005/ 2006، ص310 .

الفصل الأول:

بنية الــــوزن

الوزن وتشكيلاته

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر،« فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره»[125]، ولهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر النويهي أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر[126]، فهو ليس شيئا زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الاستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة لها ارتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين.[127] ويردّ النويهي هذه الأهمية التي للوزن إلى ارتباطه بالتعبير عن العاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة لإضفاء الطلاوة والحلاوة والعذوبة ولتيسير الحفظ.[128] ولقد سبق لنيتشه، عدُّ الوزن في الشعر أهم عناصره على الإطلاق، وقد كان يفضّل الشاعرَ الذي يمتلك القدرة على التحكم في المادة الوزنية ليخلق منها رنينا رائعا وإيقاعا فائقا، وإلى مثل ذلك يذهب برتولد بريخت حين يقرر أن الالتزام بالأوزان والأخذ بنصيب من القوافي شرطان ضروريان حتى يكون الكلام جديرا بأن يسمى شعرا.[129]

ويربط النويهي سمات الوزن وخصائصه بالانفعالات الإنسانية كما تبدو في الناحية الفيزيولوجية، يقول في هذا الشأن:

« فليس الشعر بأوزانه المختلفة ، وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية .فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدة ولين. ويتردد فيه الصوت – إن أحسنا قراءة الشعر - بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط .

---

[125] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.
[126] ينظر محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،، ص30.
[127] ينظر المرجع نفسه، ص38.
[128] ينظرالمرجع نفسه، ص 31.
[129] ينظر يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1982، ص 158.

وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة ».[130] فالوزن إذن ليس سوى المعادل الإيقاعي للجانب العضوي في الإنسان، ومن هنا فإن هذا الوزن بالنسبة « للشاعر المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدا ».[131] هذا الربط بين الوزن والانفعال نجد جذوره عند جان ماري جويو في كتابه "مسائل فلسفة الفن المعاصرة "، وإن كان النويهي لا يحيل إلى مرجع بعينه، ونرى ضروريا هنا أن ننقل كلام جويو حرفيا لنتبين التشابه الكبير في التعبير بله الفكرة، يقول جويو:

« إن الفزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء ترجع في أصلها هي نفسها إلى الانفعال. من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية ».[132]

وقبل النويهي كان التأكيد على أهمية الوزن لدى دعاة التجديد العرب كما يظهر لدى المازني الذي يرى في الوزن عنصرا أساسا في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه، ومهما أوتي الكلام من المقومات الشعرية فإنه لا يعد شعرا إلا إذا توفر فيه الوزن، وأهمية الوزن في الشعر تعادل أهمية الألوان في الرسم، فكما أنه « لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعر إلا بالوزن ».[133] ويستند المازني في رأيه هذا إلى مقولة للفيلسوف الجمالي هيجل مفادها كون الوزن أول متطلبات الشعر، بل لعله أن يكون أكثر ما يلزم فيه.[134] ولكن على الرغم من أن المازني يجعل من الوزن الحد الفاصل بين الشعر والفنون الكلامية الأخرى، فإنه في الوقت نفسه لا يطابق بين النظم والشعر.[135]

ويلتقي المازني مع النويهي إلى حد ما في تعليله أهمية الوزن في الشعر، إذ يرى أن العاطفة المنسابة المتدفقة تدفقا مستويا تتطلب لغة مستوية، «وهذا هو السبب فيما يجده الشعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعرا، ولم تزل

[130] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص33.
[131] المرجع نفسه، ص38.
[132] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص166.
[133] عبد القادر المازني، الشعر ،غاياته ووسائطه، تحقيق د.فايز ترحييني، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت 1990، ص66. وقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عام 1915.
[134] ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[135] ينظر المرجع نفسه، ص68.

العواطف العميقة الطويلة الأجل- منذ كان الإنسان- تبغي لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة».[136]

ويقف عز الدين إسماعيل من الوزن موقف المشدد على أهميته إلى جانب القافية، بغض النظر عن المذاهب الجمالية التي يصدر عنها الشعراء، فهما، أي الوزن والقافية، "عصب الشكل الشعري"، وحتى يكون الكلام شعرا لا مجرد كلام فإنه يتوجب توافر ذينك العنصرين، فهما، إذن، "الصفة الخاصة" التي بها يكون الكلام منتميا إلى الشعر.[137]

والتأكيد على أهمية الوزن ليس خاصا بالعرب فقط، إذ نلفي الاحتفاء نفسه بالوزن لدى الغربيين، ومن ذلك اعتبار صمويل كولردج الوزن جزءا أصيلا من الإنتاج الشعري[138]، ومرد هذه الأصالة إلى أن الوزن، حسب كولردج، نابع من حالة التوازن في النفس الحاصلة عن الصراع بين نزعتين متضاربتين لدى الشاعر:العاطفة الجياشة غير المقيدة من ناحية والقوة التي تحاول السيطرة على تلك العاطفة عن طريق فرض النظام عليها من ناحية أخرى، ويكون فرض النظام بتكرار وحدة موسيقية تتكرر مع شيء من النظام.[139] وينبهنا جان كوهن، في سياق تحذيره من خطإ الخلط بين الشعر والنظم، من الوقوع في خطإ مقابل له يتمثل في اعتبار النظم مجرد حلية زائدة[140] أو معيقا» للانطلاق الحر للفكر الشعري. إن النظم ليس لباسا يلصق، دونما ضرورة لذلك، بلغة يقرر مصيرها في مستوى آخر. »[141]

وقد قمنا برصد شيوع البحور الشعرية في مدونة بحثنا، فانتهينا إلى النتائج الآتية:

136 عبد القادر المازني، المرجع السابق، ص66.
137 ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت 1966، ص65.
138 ينظر محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص98.
139 ينظر المرجع نفسه، ص ص 99،100.
140 ينظر جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص 51.
141 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البحر/الديوان	المتدارك	المتقارب	الكامل	الرجز	الرمل	البسيط	الوافر	السريع
الإغارة	%50	%15	%20	%05	%00	%05	%05	%00
النخلة أنت والطلع أنا	%24	%36	%04	%16	%04	%08	%00	%08
الأنهار لأخرى	%40	%45	%05	%00	%05	%05	%00	%00
مسافات	%15.38	%30.76	%38.46	%00	%00	%5.38	%00	%00
مرثية الرجل الذي رأى	%26.31	%26.31	%21.05	%5.26	%15.78	%5.26	%00	%00
معراج السنونو	%63.15	%21.05	%10.52	%00	%05.26	%00	%00	%00
إحداثيات الصمت	%29.72	%29.72	%24.32	%05.40	%10.80	%00	%00	%00
بلاغات الماء	%47.36	%21.05	%10.52	%10.52	%05.26	%00	%5.26	%00
رجل من غبار	%91.22	%8.77	%00	%00	%00	%00	%00	%00
الأرض و الجدار	%33.33	%16.66	%27.77	%11.11	%11.11	%00	%00	%00
كائنات الورق	%34.21	%23.68	%13.15	%15.78	%05.26	%00	%2.63	%05.26
النخيل تبرأ من تمره	%51.72	%22.41	%8.62	%1.72	%6.89	%3.44	%3.44	%00
مقام البوح	%16.66	%05.66	%33.33	%11.11	%27.77	%5.55	%00	%00
تغريبة جعفر الطيار	%60	%20	%6.66	%00	%00	13.33 %	%00	%00

البحر/الديوان	الطويل	الهزج	الخفيف	البحر المهيمن
الإغارة	%00	%00	%04.34	المتدارك
النخلة أنت والطلع أنا	%00	%00	%00	المتقارب
الأنهار لأخرى	%00	%00	%00	المتقارب
مسافات	%04.54	%00	%00	الكامل
مرثية الرجل الذي رأى	%00	%00	%00	المتدارك/المتقارب/الكامل
معراج السنونو	%00	%00	%00	المتدارك
إحداثيات الصمت	%00	%00	%00	المتدارك

بلاغات الماء	%00	%00	%00	المتدارك
رجل من غبار	%00	%00	%00	المتدارك
الأرض والجدار	%00	%00	%04.76	المتدارك
كائنات الورق	%00	%00	%00	المتدارك
النخيل تبرأ من تمره	%00	%01.85	%00	المتدارك
مقام البوح	%00	%00	%00	الكامل والرمل
تغريبة جعفر الطيار	%00	%00	%00	المتدارك

وبالنظر إلى شيوع البحور الشعرية ننتهي إلى الترتيب التنازلي الآتي:

1- المتدارك : 47.82%
2- المتقارب : 22.28%
3- الكامل : 13.31%
4- الرمل : 06.52%
5- الرجز: 05.70%
6- البسيط : 01.63%
7- الوافر : 01.35%
8- السريع: 01.08%
9- الهزج : 0.87 %

انطلاقا من الجدول السابق ننتهي إلى ملاحظات رئيسة تخص توظيف البحور الشعرية في مدونة هذا البحث، لعل أهمها ما يلي:

1- تتنوع البحور الموظفة في الدواوين المختلفة، غير أن هذا التنوع لا يرقى إلى درجة استعمال البحور جميعها، فهناك بحور ليس لها نصيب من القصائد.

2- يمكننا تقسيم البحور المستعملة إلى بحور مركزية وهي البحور المهيمنة في الدواوين من حيث الاستعمال، وتتمثل في: المتدارك، المتقارب، الكامل،

الرجز والرمل. وبحور هامشية هي:البسيط، الوافر، الخفيف، السريع، الطويل والهزج. وهذه البحور الهامشية أكبر عددا من البحور المركزية.

3- تتبع البحور الأكثر هيمنة الترتيب الآتي تنازليا: المتدارك فالمتقارب فالكامل فالرمل. وإذا نظرنا إلى الهيمنة الكبيرة للمتدارك ألفينا هذه النتيجة قلبا لسيادة البحور في الشعر العربي، فالمتدارك كان نصيبه قبل الشعر المعاصر ضئيلا جدا، حتى في شعر النهضة تظل نسبة هذا البحر ضئيلة جدا، لترتفع هذه النسبة عند شعراء أبولو ولكن لا قيمة لهذا الارتفاع فهو ضئيل أيضا[142]. وحتى خارج العينة الإحصائية التي تضمّنها الجدول أعلاه نلاحظ هيمنة واضحة للبحور السابقة، من ذلك أن بحر المتدارك مثلا يشغل نسبة 80% في القصائد التسعينية في ديوان "اللؤلؤة" [143] لعثمان لوصيف، إضافة إلى بحر الكامل الذي يشغل النسبة المتبقية. والأمر نفسه ينسحب على ديوان "حنين السنبلة"[144] لعبد القادر رابحي، إذ يتوزع قصائدَه بحرا المتدارك بنسبة89.66%، والمتقارب بنسبة 10.34%.

وبالعودة إلى الشعر الجزائري نفسه نجد نسبة شيوع البحور الشعرية في الشعر الحر في الفترة الممتدة من السبعينات حتى منتصف الثمانينات من القرن الماضي على الشكل الآتي:

- المتقارب[145] : 24.32%
- الرمل[146]: 23.86%
- الرجز:20.87% وهذا البحر ذو رتبة متقدمة في الشعر العربي المعاصر بصفة عامة.[147]
- المتدارك[148]:10.49%
- الكامل[149]: 10.11%

---

[142] اعتمدنا في هذه المقارنة على الجدول الذي أورده سيد البحراوي في كتابه العروض وموسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1993، ص56. وقد اعتمد الباحث على جملة من الدارسين العرب والمستشرقين.

[143] عثمان لوصيف،اللؤلؤة، دار هومة،ط1،الجزائر 1997

[144] عبد القادر رابحي،حنين السنبلة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر 2004.

[145] حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر 2003، ص187.

[146] المرجع نفسه، ص195

[147] المرجع نفسه ، ص204.

[148] المرجع نفسه، ص213.

[149] المرجع نفسه، ص217.

- الوافر[150]: 2.94%
- الهزج[151] : 0.51%

وبالمقارنة بين هذا الترتيب و ترتيب البحور في مدونتنا يتضح لنا تبادل المواقع بين الترتيبين، فالمتدارك الذي كان في المرتبة الرابعة في شعر السبعينات والثمانينات يتصدر الترتيب في مدونتنا متجاوزا المتقارب الذي كانت له الصدارة في شعر السبعينات والثمانينات ولكن هذا البحر يظل محافظا على مرتبته المتقدمة إذ يأتي ثانيا في مدونتنا، في حين أن المتقارب يكاد يحافظ على موقعه المتقدم في كلتا المدونتين، فهو ينتقل من الصدارة ليصبح ثاني البحور في مدونتنا. وكذلك الشأن بالنسبة للرجز والوافر اللذين يتأخران بمرتبة واحدة. ويتأخر الرمل بمرتبتين، إذ ينحدر من المرتبة الثانية في السبعينيات والثمانينيات إلى المرتبة الخامسة في مدونتنا. وعلى خلاف الرمل يتقدم الكامل بمرتبتين، إذ ينتقل من المرتبة الخامسة إلى المرتبة الثالثة. وهناك بحران يغيبان تماما عن الإحصاء الخاص بشعر السبعينيات والثمانينيات، بينما يحضران في مدونتنا وهما البسيط والسريع. وهذا الأمر يعكس في نظرنا الرغبة لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين في تنويع الإيقاع الشعري بالاعتماد على البحور المركبة، وهي البحور الغائبة في الشعر الحر فترة السبعينيات والثمانينيات كما يظهر ذلك في دراسة حسين أبو النجا.

أما الشعر العمودي في مدونتنا فإننا نجد البحور الشعرية فيه تتوزع حسب الترتيب الآتي:

1- **البسيط** بنسبة 44%.
2- **الكامل** بنسبة 16%.
3- **المتدارك** بنسبة 12%.
4- **الطويل** و**الخفيف** و**الوافر** بنسبة 8% لكل منها.
5- **المتقارب** و**السريع** بنسبة 4% بكل منهما.

---
[150] حسين أبو النجا، المرجع السابق ، ص246.
[151] المرجع نفسه، ص228.

إن أول ملاحظة تلفت انتباهنا تتعلق بالهيمنة المطلقة لبحر البسيط الذي أزاح بحر الطويل إلى المرتبة الرابعة وهو البحر الذي كانت له الهيمنة المطلقة في الشعر العربي القديم، يقول إبراهيم أنيس عنه : « ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»[152]

وعند مقارنة هذه النسب بنظيرتها في الشعر الجزائري العمودي فترة السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين نلفي بحر البسيط قد تقدم تقدما واضحا في مدونتنا، فقد صار يحتل الصدارة بعدما كان في المرتبة الخامسة، بنسبة 12.47%[153]، أما الكامل فهو يكاد يحافظ على مرتبته في المدونتين، فقد كان في الصدارة بنسبة 20.37%[154]، ثم صار ثانيا في مدونتنا بنسبة 16%، وهذه المرتبة تنسجم مع تلك التي يحتلها هذا البحر في شعر السياب العمودي و عند الشعراء التقليديين في العراق، فقد جاء في الصدارة[155]. أما المتدارك فإنه يحقق تحولا كبيرا إذ ينتقل من المرتبة الأخيرة بنسبة 0.52%[156] إلى المرتبة الثالثة في مدونتنا بنسبة 12%، وهذه المرتبة تعد استثناء في الشعر العربي العمودي الحديث، فهذا البحر يغيب في الشعر العمودي عند بدر شاكر السياب وعند الشعراء التقليديين في العراق[157] وقد ظل هذا البحر يحتل مراتب متأخرة في مراحل شعرية مختلفة.[158]، كما أنه لم يكن ذا شأن في الشعر القديم، فالخليل بن أحمد قد أهمله ربما لغياب الشعر المنظوم عليه أو ندرته، وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن أمثلة هذا البحر وشواهده تتحد في كتب العروض، علاوة على كونها أبياتا منعزلة لا تنسب إلى أصحابها، وهي إلى ذلك بادية الصنعة والتكلف.[159] إن هذا البحر يغيب في الشعر الجاهلي وما يليه في

[152] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، ط4، بيروت 1965، ص69.
[153] حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص 114.
[154] المرجع نفسه، ص69.
[155] ينظر سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة و النشر،ط1،القاهرة 1996، ص 46.
[156] حسين أبو النجا، المرجع السابق، 148.
[157] ينظر سيد البحراوي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[158] ينظر سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص56.
[159] ينظر إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص 116.

العصور التالية، ولا يظهر إلا بشكل خجول عند الشعراء الإحيائيين بنسبة ضئيلة هي 0.5 %، ثم ترتقي نسبته قليلا مع شعراء أبولو لتصبح 1.9%[160]

يكاد بحر الخفيف يحافظ على مرتبته فهو ينتقل من المرتبة الثالثة فترة السبعينيات والثمانينيات.[161] إلى المرتبة الرابعة بنسبة 8%. أما الوافر فإنه يتقدم من المرتبة السابعة [162] إلى المرتبة الرابعة في مدونتنا. في حين أن البحر السريع يكاد يحافظ على مرتبته، فقد جاء في المرتبة ما قبل الأخيرة في شعر السبعينيات والثمانينيات[163]، وهو يحتل ذيل الترتيب في مدونتنا.

من ناحية أخرى نلاحظ أن هناك بحرين شعريين يغيبان في القصائد العمودية في مدونتنا ، بينما هما حاضران في الشعر العمودي السبعيني والثمانيني وهما الرمل[164] والرجز.[165] وفي هذا تمايز واضح عن الشعر العربي العمودي القديم والحديث الذي لا يغيب فيه الرجز والرمل، حتى وإن كانت نسبة الرجز فيه ضعيفة.[166]

وإذا عدنا إلى غياب هذين البحرين في مدونتنا باحثين عن تعليل لهذا الغياب فإننا لا نجد وسيلة إلى ذلك إلا في تأمل البحور التي وظفها الشعراء في شعرهم العمودي، وهي بحور تتوفر على سمتين ظاهرتين، فبعض البحور مركب(البسيط، الطويل، الخفيف، والسريع)، وبعضها الآخر رباعي التفاعيل(على مستوى الشطر) ويتمثل في المتدارك والمتقارب، مع ملاحظة أن البسيط والطويل تجتمع فيهما السمتان المذكورتان معا. ولا يخرج عن هذين النوعين سوى الكامل. أما الوافر فهو أقرب، في رأينا، إلى البحور المركبة، بسبب أن فعولن في ضربه وعروضه لها صفة الثبات فهي بالأصل أشبه منها بالفرع. وإذا تأملنا بحري الرمل والرجز في ضوء هذا الميل إلى البحور المركبة ورباعية التفاعيل وجدناهما لا يتوافقان مع تينك السمتين.

---

[160] ينظر سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص56.
[161] ينظر حسين أبو النجا ،الإيقاع في الشعر الجزائري، ص94. والملاحظ أن ثمة خطأ في تحديد نسبة شيوع هذا البحر، فالنسبة الواردة في الكتاب(51%)لا تنسجم مع المرتبة الثالثة التي يحتلها.
[162] ينظر المرجع نفسه، ص126.
[163] ينظر المرجع نفسه، ص 142.
[164] يحضر الرمل في مقطع عمودي ضمن قصيدة حرة هي قصيدة سبع شمعات(ديوان مرثية الرجل الذي رأى) للأخضر فلوس.
[165] ينظر حسين أبو النجا، المرجع السابق،ص 102-131.
[166] ينظر سيد البحراوي ،المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

مسارات البحور الشعرية:

نبحث تحت هذا العنوان المسالك المختلفة التي تتخذها البحور الشعرية، وذلك من خلال مجيء البحر تاما أو مجزوءا، ومن خلال التنويعات الإيقاعية التي تحدث في البحر الشعري بسبب تلون تفعيلاته بألوان شتى، إذ تعتري البحور الشعرية تغيرات دعاها العروضيون بالزحافات والعلل، وإذا كان هؤلاء يهتمون بتلك التغيرات من حيث الحسن والقبح، فإن المعاصرين من دارسي الشعر العربي رأوا في الزحافات والعلل وسائل للتخفيف من رتابة البحور الشعرية، فلولا هذه الزحافات والعلل لكان النظام الإيقاعي القديم غير محتمل بالمرة.[167] بل إن من القدماء من يعترف بأن الزحاف قد يكون أطيب في الذوق من الأصل.[168] ومن ثم فإن هذه التغيرات تجعل مسالك كل بحر في الواقع الشعري متنوعة إلى حد بعيد. وسنعمد أولا إلى دراسة مسارات البحر في الشعر العمودي ثم في الشعر الحر. مركزين على البحور الأكثر هيمنة في مختلف الدواوين الشعرية.

مسارات بحر المتدارك :

يقف عبد الله الطيب من هذا البحر موقفا سلبيا، فهو، في رأيه، «بحر دنيء للغاية، وكله جلبة وصراخ...ولا يخفى أن هذا الوزن رتيب جدا».[169] ولذلك فهو لا يصلح لشيء سوى للحركة الراقصة الجنونية.[170]

1- في الشعر العمودي:

يبدو حظ الشعر العمودي في مدونتنا من بحر المتدارك ضعيفا جدا، كما هو الشأن في الشعر العربي قديما وحديثا، فلا يظهر هذا البحر سوى مرتين في ديوان واحد هو " النخلة أنت والطلع أنا" لحسين عبروس، إذ جاء عليه قصيدتان هما

[167] ينظر محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص233.
[168] ينظر الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي، ص19,
[169] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت1989، ص103.
[170] ينظر المرجع نفسه، ص104.

"مدن الشجا"[171] و"عبير المسافات"[172]. والذي يميز هاتين القصيدتين أن الشاعر يزاوج فيهما بين فعِلن (///0) وفاعلن، في حين أن تفعيلة فعْلن (/0/0) تغيب غيابا مطلقا في القصيدتين كلتيهما، والشاعر بهـــذا يمزج بين شكلين للمتدارك، الشكل الذي ينبني على فاعلن فقط، والشكل الذي يمزج بين فعِلن(///0) وفعْلن (/0/0).بينما تنفرد القصيدة الثانية بسيطرة تفعيلة فاعلانْ (/0//00) في القافية.

2- في الشعر الحر:

إن حكم عبد الله الطيب على بحر المتدارك لا يمكن أن يسري على مسار هذا البحر في الشعر الحر، فهو، كما رأينا، ينطوي على إمكانات إيقاعية هائلة، يساعد على بروزها عديد التحولات التي تصيب التفعيلة الأساسية (فاعلن)، هذا علاوة على إمكان تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك التتابع إلى النشاز.[173]

تتنوع أضرب المتدارك في مدونتنا حتى تشمل كل التشكيلات الإيقاعية الممكنة، غير أننا هنا سنهتم بالدرجة الأولى بالأضرب القوافي، باعتبار القافية لها الموقع المميز والمؤثر في البيت/السطر الشعري. فالقافية عبارة عن أصوات تتكرر في أواخر الأبيات، وهذا التكرار يعتبر ذا أهمية في الموسيقى الشعرية.[174]

في المقابل سنهتم بما دخل هذا البحر من تغييرات غير معهودة كان الدافع إليها رغبة شعرائنا في التجديد الإيقاعي والخروج على الأنماط الإيقاعية المعهودة خروجا تختلف درجته من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى.

بحر المتدارك هو البحر السادس عشر من بحور الشعر العربي، وهو بحر سريع الإيقاع خاصة حين تصاب التفعيلة الأساسية فيه بالخبن، فتتحول (فاعلن) إلى (فعِلن).

---

[171] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة،ط1،الجزائر 2004، ص60.
[172] المصدر نفسه، ص ص 73،74
[173] ينظر عبد الله راجع، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون ،ط1، الدار البيضاء(المغرب) 1987 ، ص ص 155،156.
[174] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273.

بالعودة إلى الأضرب /القوافي للمتدارك في مدونة بحثنا نلاحظ توزعها بكثافة تختلف من تفعيلة إلى أخرى كما يتضح من هذا الجدول:

الديوان/التفعيلة	فاعلن	فعِلن	فعْلن	فاعلانْ	فعِلانْ	فعْلانْ	فاعْ	فاعلاتن	فعِلاتن	فالاتن
الإغارة	%31.34	%8.22	%4.47	33.58 %	%6.71	/	%2.23	%4.47	%2.98	%0.74
النخلة أنت والطلع أنا	%37.33	%1.33	/	54.66 %	%2.66	/	/	%2.66	%1.33	/
الأنهار الأخرى	%62.5	10.71 %	%5.35	10.71 %	%2.67	/	%6.25	%1.78	/	/
مسافات	%7.27	%0.72	%5.45	39.09 %	%0.90	/	/	/	/	/
مرثية الرجل الذي رأى	%39.53	%6.97	/	32.55 %	13.95 %		/	%6.97	/	/
معراج السنونو	%36.95	%2.17	%17.39	13.04 %	%8.69	/	%4.34	6.52 %	10.86 %	%2.17
إحداثيات الصمت	%50	%12.5	/	32.5 %	/	/	/	%5	/	/
بلاغات الماء	%3.44	24.13 %	%18.96	17.24 %	%1.72	5.17 %	%18.96	%8.62	%1.72	/
رجل من غبار	%39.34	12.02 %	/	37.15 %	13.82 %	/	/	6.55 %	%1.09	/
الأرض والجدار	%56.33	%5.91	%0.56	16.90 %	%3.66	4.78 %	%8.16	3.09 %	%0.56	/
كائنات الورق	%11.59	%5.79	%4.34	15.94 %	11.59 %	7.24 %	%36.23	%2.89	%4.34	/
النخيل تبرأ من تمره	%67.85	%12.5	/	%8.92	%1.78	/	/	%7.14	%1.78	/
مقام البوح	%7.14	%8.57	%8.57	22.85 %	%1.42	8.57 %	%8.57	/	12.85 %	14.28 %
تغريبة جعفر الطيار	%25	%7	%5	%51	%5	%3	/	%3	%1	/

ومن المسارات التي يسلكها بحر المتدارك في مدونتنا ما يلي:

- دخول تفعيلة فاعل (/0//):

تتميز هذه التفعيلة بكونها تفعيلة مستحدثة، أو لنقل إنها زحاف تجنبه الشعراء القدماء عمليا والعروضيون نظريا، بل إنه يمكن القول أن هذه التفعيلة ترتبط، بداية، بالشعر الحر، وتزعم نازك الملائكة أنها أول من استعمل هذه التفعيلة في المتدارك.[175]

وقد احتذى الشعراء الجزائريون المعاصرون، كما اتضح لنا من مدونة بحثنا، هذا المسار من مسارات المتدارك، وإن كانوا مختلفين في تعاطيهم مع هذا الأمر فبعضهم يجتنبها اجتنابا كليا مثل عاشور فني الذي جاء ديوانه كله على المتدارك، والأخضر فلوس في ديوانه " مرثية الرجل الذي رأى" والأخضر بركة في "إحداثيات الصمت" ويوسف وغليسي في "تغريبة جعفر الطيار"ونور الدين درويش في "مسافات". وهناك من الشعراء من يقف على النقيض، إذ نجد لدى البعض احتفاء خاصا بتفعيلة (فاعل)، كما يظهر لدى عبد الله العشي الذي لم يوظف المتدارك سوى في ثلاث قصائد نلفي في إحداها(أجراس الكلام) كثافة ملحوظة لتفعيلة (فاعل):

يمسح حزني...

ويمد حياتي بحياةْ

يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني...

أشتاتا أشتاتْ[176]

يخطفني صوتك...

يخرجني من ذاتي[177]

---

[175] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،ط7،بيروت 1983، ص134.
[176] عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية و الخدمات المكتبية،ط1،الجزائر 2000، ص32.
[177] المصدر نفسه، ص33.

يتبعني صوتك في كل مكان،

يتبعني صوتك في كل زمان،

يتبعني في اليقظة ، في النوم،وفي الحلم...

يرفرف حولي...

ويحط على شفتي[178]

في النموذج الأول تظهر(فاعل) في صدر السطر الأول وتأتي ثالثة في السطر الثاني، في حين تظهر هذه التفعيلة مرتين في السطر الثالث (أولى وثالثة)، وهذا كله يتضح في التقطيع العروضي للأسطر الشعرية الثلاثة:

1) **//0/** 0/0/

فاعل

2) 0/// 0/// **//0/** 00/

فاعل

3) **//0/** 0/0/ **//0/** 0/0/ /

فاعل **فاعل**

أما النموذج الثاني فتتصدر (فاعل) سطره الأول:

//0/ 0/0/ //

فاعل

أما النموذج الثالث فهو ثري بتفعيلة (فاعل):

1)**//0/** 0/0/ 0/// **//0/** 00/

فاعل **فاعل**

2)**//0/** 0/0/ 0/// **//0/** 00/

فاعل **فاعل**

3)**//0/** 0/0/ **//0/** 0/0/ 0/// **/0/**

فاعل **فاعل** **فاعــ**

[178] عبد الله العشي، المصدر السابق، ص35.

0/0/ //0/ / (4

ــلُ فاعل

وحسابيا نلفي تفعيلة (فاعل)حاضرة في هذا النموذج بنسبة 44.44%.

ومن هؤلاء أيضا مصطفى دحية في "بلاغات الماء" وخاصة قصيدته "ماليخوليا"[179]، والشاعر نجيب أنزار في كائنات الورق. وعيسى قارف في ديوانه "النخيل تبرأ من تمره" وخاصة القصائد"قلبان وخنجر"[180] و" تنفسنا مدن العمر"[181] و"جلفا"[182].

وبين هؤلاء وأولئك نلفي شعراء تقل تفعيلة (فاعل) في دواوينهم حتى تكاد تنعدم ومن ذلك ديوان "الإغارة" حيث لا ترد هــذه التفعيلة سوى مــرة واحدة[183] لتغيب فــي باقي القصائد التي علــى المتدارك. وكذلك الشأن في ديوان " معراج السنونو"[184]وديوان "الأنهار الأخرى"[185].وديوان "الأرض والجدار"[186] الذي يزداد حضور (فاعل) فيه قياسا إلى الدواوين السابقة ولكن هذا الحضور يظل ضعيفا.

وقد سبق لكمال أبو ديب، في معرض حديثه عن ظاهرة الإبدال في الشعر العربي المعاصر، أن أشار إلى أن تفعيلة (فاعل) في الشعر الحديث ترد في المتدارك الذي يتأسس على فاعلن x م(حيث م= عددا من المرات)[187]، وكان حريا بالباحث أن ينتبه إلى أن الأمر لا يتعلق بالسياق العروضي الذي ترد فيه (فاعل) في المتدارك، وإنما يتعلق بالسياق الذي لا ترد فيه هذه التفعيلة، ويتمثل في السياق الذي تتجاور فيه فاعل وفعِلن(///0) لأن هذا التجاور يراكم خمس متحركات متتالية الأمر الذي لا نعثر له على مثيل في الشعر العربي، أما فيما عدا ذلك من السياقات فإن إمكانية ظهور (فاعل) تظل قائمة فيها، والدليل على ذلك قائم في ديوان عاد إليه أبو ديب نفسه، وهو ديوان "وأقبل الزمن المستحيل" للشاعر ممدوح

179 مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر 2002، ص85-88.
180 عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين،الجاحظية،الجزائر 1999، ص71.
181 المصدر نفسه، ص73.
182 المصدر نفسه، ص77.
183 بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات anep،ط1،الجزائر 2003، ص 117.
184 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر 2002، ص25.
185 الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك، ط1،الجزائر 2007، ص90.
186 عقاب بلخير، الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافية،الجزائر 2002، الصفحات 7،8،90.
187 ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين،ط4، بيروت 1995، ص 99.

عدوان، ففيه ترد (فاعل) ضمن سياق عروضي يتضمن فعِلن(///0)وفعْلن(/0/0)، يقول الشاعر:

مهما هطلت هذي العتمة في قبوي من ضوضاء طوابقهم[188]

فعند تقطيع هذا السطر الشعري عروضيا نحصل على التفاعيل الآتية:

0/0/ 0/// 0/0/ **0//** 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 0///

فعْلن فعِلن فعْلن **فاعل** فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن

- دخول تفعيلة مستفعلن(/0/0//0)، يظهر ذلك في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا" كما في هذا النموذج:

خلوة أن نبيع المساء لصبح جميل

وأن نعبد الله في ذاتنا

حتى يفيء الجسد[189]

تتكون الأسطر السابقة من التفاعيل الآتية:

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فا

علن فاعلن فاعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

أو في هذين الموضعين من قصيدة واحدة هي قصيدة "أدخل في خنجر الناس وحدي ": للشاعر عيسى قارف :

أنشقّ في طلقة الثانيه،،[190]

أعراف خيل المدينة نارٌ

وأشقرها قاتلي ،[191]

وإذا ترجمنا السطر الأول عروضيا وجدناه يساوي التفاعيل:

مستفعلن فاعلن فاعلن

أما السطران الآخران فيتألفان من التفاعيل الآتية:

[188] ممدوح عدوان، مجموعة "وأقبل الزمن المستحيل"، ص5، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة، م1، دار العودة، بيروت 1986.
[189] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص38.
[190] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص61.
[191] المصدر نفسه، ص62.

0/ 0/// 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن فعلن فا

0//0/ 0/// 0//

علن فعلن فاعلن

ــ دخول تفعيلة مستعلن (0///0/) كما يتمثل في النموذج الآتي:

وهناك علا الصوت وحواء صاغية

خلفها عاشق ذائب في سناه الغروب[192]

ففي السطر الأول تظهر تفعيلة مستعلن:

0/// 0//0/ 0///0/ 0/// 0///

مستعلن

وقد يحدث أن تتصدر هذه التفعيلة السطر الشعري كما في قصيدة"أدخل في خنجر الناس وحدي ":

أشقرها لهب يُشْتَهَى ودقائق [193]

0/0/// 0//0/ 0/// 0///0/

مستعلن

وكما في قصيدة "وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف" للشاعر عقاب بلخير:

يقرع الطبل ، تنكمش الروح في روحها

والكلمات تقف[194]

حيث تظهر تفعيلة(مستعلن)في السطر الثاني:

0/// 0///0/

مستعلن فعِلن

[192] حسين عبروس، النخلة أنت و الطلع أنا، ص 48.
[193] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص62.
[194] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص42.

مسارات بحر المتقارب:

يرى عبد الله الطيب أن هذا البحر ينطوي على نغمات هي من أيسر النغمات[195]، ويتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة، وأظهر شيء فيه المقاطع الطوال. وهو بسيط النغم، ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية، وهو طبلي الموسيقا.[196]

1-في الشعر العمودي:

يقتصر استعمال المتقارب العمودي في مدونتنا على قصيدة واحدة من ديوان "النخلة أنت والطلع أنا" للشاعر حسين عبروس :

القصيدة	تام	مجزوء	مصرع	التغيرات
فوانس المساء	+	–	–	فعولْ(الضرب) فعو(العروض) فعولن (العروض)

ما يلاحظ على هذه القصيدة كونها لا تنزاح عن البناء العروضي للقصائد العربية التي على المتقارب، فهي تنبني على قافية مقيدة ، وتنوع أعاريضها وفق ما يسمح به العروض، دون أن تحاول إقحام عنصر عروضي جديد.

2- في الشعر الحر:

الديوان	**القصيدة**	**التغييرات الطارئة**
الإغارة	نافلة المقطع رقم2	فعولن(قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)

[195] ينظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص379.
[196] ينظر المرجع نفسه، ص ص 382،383.

	تفرد	فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
	عيون الأحبة	فعو (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	إبحار في ثنايا السؤال المقطع 1	فاعلن (في الحشو) فعولْ (قافية)
الأنهار الأخرى	سلة الأسرار	فعولن(قافية) فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	هديل العشية	فعو (قافية) فعولن (قافية) فعولْ (قافية)
	ألعاب نارية المقطع 3	فعولن (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	سلامات فقط	فعو (قافية)مهيمنة فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	نداءات البحر (الأسطر الستة الأولى)	فعو(قافية)
	الأصداف	فعو (قافية) مهيمنة فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	المفازة	فعولْ (قافية)مهيمنة

	همس الشظايا	فعولْ (قافية) مهيمنة
	هيلين	فعولن(قافية) مهيمنة
مسافات	أغنية الحب و النار	فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية) مهيمنة
	أنت القصيد	فعولْ (قافية) مهيمنة
	سرتا الهوى و الصلاة	فعولْ (قافية) مهيمنة فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	لم أنت	فعولْ (قافية) مهيمنة فعولْ (في ضرب غير مقفى)
مرثية الرجل الذي رأى	أشجار الجنوب المائلة	فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	الدخول إلى الكهف	فعو (قافية) فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)
	الخطوط المتوازية	فعو (قافية) مهيمنة
	قصائد من البحر	فعولن (قافية)مهيمنة فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى مرة واحدة
	غائبة	فعولْ (قافية) فعولن (قافية)
معراج السنونو	الغميضة	فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى)

		فعولْ (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	المطرية	فعولن(قافية)
	شيزوفرينيا	فعولن(قافية) فعولْ (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	تذكار منطفئ	فعولن (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
إحداثيات الصمت	المقطع15	فعو (قافية) فعولْ (قافية)
	المقطع 16	فعو (قافية) فعولْ (قافية)
	المقطع 17	فعو (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
	المقطع 18 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعولْ (قافية) فعو (قافية)
	المقطع 19 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعو (في ضرب غير مقفى)
	المقطع 20 يبدأ بالمتدارك ثم يتحول إلى المتقارب	فعولْ (قافية) فعولن (قافية) فعو (قافية)

		مستعلن(في الحشو)
بلاغات الماء	استهلالات من آية الماء (2)	فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	حنطة القصيدة على المتدارك يتخللها مقطع على المتقارب	فعولْ (قافية) فعو (في ضرب غير مقفى) مرة واحدة
كائنات الورق	إنك لا تعرف الأنثى قصيدة على المتدارك تتخللها مقاطع وأسطر على المتقارب	فعولْ (قافية) فعو (قافية)
	عادل قصيدة على المتدارك يتخللها مقطع على المتقارب	فعو (قافية)
النخيل تبرأ من تمره	تحت النفق (يتخللها المتدارك)	فعو (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى)
	التورط في الحلم	فعو (قافية مهيمنة9 فعولُ (في ضرب غير مقفى)
	تنبأت.أوحى لك القلب (المقطع الأخير)	فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	مقابر محروسة (على المتدارك يتخللها المتقارب)	فعو (في ضرب غير مقفى) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	فراق	فعولن (قافية) فعولُ (في ضرب غير مقفى)

	أدخل في خنجر الناس وحدي (خليط من متقارب ومتدارك)	فعو (في ضرب غير مقفى) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	لو تأخر هذا النقيض (المقطع الثاني)	فعولُ(في ضرب غير مقفى) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
	يوم آخر على الأرض (على المتدارك يتخللها المتقارب)	فعولن (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
	مطلق الشيء (المقطع الثاني)	فعولُ (في ضرب غير مقفى) فعو (في ضرب غير مقفى)
	شاهد في الحليب/شاهد في القطران (المقطع الثاني)	فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولْ(قافية)
الأرض والجدار	حفريات البحث عن الدم المسفوح	فعولن(قافية) مهيمنة فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولْ (قافية) مهيمنة فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية)
النخلة أنت والطلع أنا	تفرّد	فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى)
	عيون الأحبة	فعولن (قافية)

		فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
	ألف نافذة وجدار	فعولن (قافية)مهيمنة فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
مقام البوح	افتتان (قصيدة على المتدارك يتم فيها التحول أحيانا إلى المتقارب)	فعولن (قافية) فعولْ (قافية) فعولْ (في ضرب غير مقفى)
تغريبة جعفر الطيار	تساؤل	فعولن (في ضرب غير مقفى) فعو (قافية)
	غيم	فعولْ(قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) مفاعيلن = فعولن + فا (في ضرب غير مقفى)
	سلام	فعولْ(قافية) مهيمنة فعو (قافية) فعولن (قافية) فعولن (في ضرب غير مقفى) فعولن (قافية)

يثير بحر المتقارب كما هو موظف في الشعر الجزائري الحر عدة ملاحظات جديرة بالتوقف عندها. يمكن إجمال تلك الملاحظات في العناصر الآتية:

1 ـــ نلاحظ استثمارا لأغلب التغيرات المعروفة في هذا البحر، من قبض(فعولُ //0/) وحذف(فعو //0) وقصر (فعولْ //00) وبتر(فعْ /0)، وهذا التغير نادر في مدونتنا، ومن نماذجه قول يوسف وغليسي:

أحبك ياوطني الأخضرْ

ولا أبتغي موطنا لي سواكْ[197]

حيث نجد السطر الأول مكونا من التفاعيل الآتية:

0/ 0/0// /0// /0//

فعولُ فعولُ فعولن **فعْ**

2 ـــ يحدث أحيانا أن تغيب تفعيلة (فعو //0) في بعض القصائد، مثل قصيدة "المفازة" [198]، و" سرتا الهوى والصلاة" [199]، و" أشجار الجنوب المائلة".[200]

3 ـــ هناك قضية تتعلق بمسارات البحور الموظفة في مدونتنا كلها، تتمثل في إمكانية القراءة الإيقاعية للتفاعيل/الأضرب، بين التقييد والإطلاق، فإذا ما توافرت الإمكانيتان، ألفينا أنفسنا أمام قراءتين عروضيتين، بحيث تختلف تفعيلة الضرب بينهما. ويمكن تجلية هذه المسألة بالنسبة لبحر المتقارب من خلال النماذج الشعرية المختلفة، مع ضرورة الإشارة إلى أن التركيب النحوي يتحكم بهذه المسألة تحكما كبيرا، الأمر الذي يظهر معه مدى التداخل الحاصل بين المستوى الإيقاعي في النص الشعري والمستويات الأخرى.

بالنسبة لبحر المتقارب يظهر تأثير هذا الأمر في قبول الضرب المقفى للتنوع بين (فعولن //0/0) و(فعولْ //00)، وهنا يبدو دور التركيب النحوي حاسما، ذاك أن الكلمات القوافي إذا كان محلها الإعرابي واحدا رفعا أو نصبا أو جرا فإن هذا التماثل يسمح لنا بالتقييد أو الإطلاق في القوافي. أما إذا كانت محلات الكلمات من الإعراب مختلفة فإننا مرغمون في هذه الحالة على تقييد القافية بحثا عن التجانس الإيقاعي الأمثل، فنكون إزاء تفعيلة (فعولْ //00). في المقابل، هناك حالة ثانية يكون فيها إطلاق القافية مفروضا علينا، وذلك حين يتصل بآخر الكلمة القافية حرف من الحروف(ألف التثنية، الألف التي يفرضها تنوين النكرة، ياء المتكلم، واو الجماعة...إلخ)، وهنا تواجهنا تفعيلة (فعولن //0/0) .

لنتأمل النموذج الشعري الآتي:

---

[197] يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع،ط2،قسنطينة 2003، ص70.
[198] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص73.
[199] نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري،ط2، قسنطينة 2002، ص50.
[200] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002، ص23.

وقفت بباب المدينة

أتلو على الغائبين

تراتيل عشق

وبعض النوافذ

كي لا يطول التساؤل

عن سر زنبقة

لا تلين لعاصفة

في البراري

وعن شارد

لا يفك رموز

الحوار [201]

في هذا المقطع نلاحظ أن التقفية مست السطرين الثامن والحادي عشر، ولأن القافية في السطر السابع مطلقة، الأمر الذي ينتِج لنا (فعولن)، فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى إطلاق القافية في السطر الحادي عشر(الحوار(ي))، وكذا بالنسبة لبقية القوافي في المقطع الشعري (المسار، الاخضرار، للبحار،...إلخ).[202]

أما النموذج الآتي فإن فيه،أيضا، تحديدا لشكل القافية(مقيدة)، وهذا يعني إلزامية تفعيلة (فعولْ //00) في الضرب المقفى، أما سبب الإلزام فإنه نحوي بالدرجة الأولى:

وما متّ...

لكنه الرعب يسكن قلب القذيفة،

أخطأني الموت،

تلك الشرارة في مهدها انطفأت،

كاتم الصوت فاجأها، فاعتراها الذهول.

---

[201] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص81.

[202] المصدر نفسه، ص82- 84.

أنا لست أخشاك

رائحة المسك تنبعث الآن من داخلي

لست أخشاك

عجل أيا قاتلي

أطلق النار،

اِقرأ على جسدي آية البطش

واشف غليلك يا سيدي بالكحول[203]

الملاحَظ على الكلمتين القافيتين في هذا المقطع(الذهول، الكحول) أنهما تختلفان في المحل الإعرابي، فالأولى في محل الرفع باعتبارها فاعلا، والثانية في محل الجر باعتبارها اسما مجرورا. وهكذا فإن إطلاق القافيتين يلغي كثيرا من تجانسهما الإيقاعي، الأمر الذي يحتم علينا تقييد القافية، ونتيجة هذا أن تفعيلة (فعولْ 00//) تفرض نفسها على الضربين الواقعين قافية.وهذا ما نلاحظه أيضا في هذا النموذج من ديوان "النخيل تبرأ من تمره" :

لقطران قلبي أصلي

وخارج أحلامنا الناس والأرض والعمر

خارج أحلامنا، طفلة تتصاعد، تبعد

كالوطن المرجع: ما أوسع الشعراءْ

وما أبعد القلب عن نقطة

في السماء[204]

إذ نجد أنفسنا مضطرين إلى تقييد القافية بسبب اختلاف المحل الإعرابي للقافيتين(الشعراء،السماء).

أما النموذج الرابع الذي نسوقه، فإنه يمنحنا حرية الاختيار بين الإطلاق والتقييد، أي أنه يتيح الظهور لتفعيلة**(فعولن)** أو **(فعولْ)** حسب ذوق القارئ:

[203] نور الدين درويش، مسافات، ص ص 60،61.
[204] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص101.

أنا يا أنا

أيها المتناثر بين الشظايا وبين السطور

يحرضني كبريائي

وتدفعني صرخة في القبور

أنا الميت الحي،

لازمني الموت أثناء بعثي، وأثناء موتي،

وفي لحظات العبور[205]

في هذا النموذج ترد الكلمات القوافي(في الأسطر الثاني و الرابع والأخير) في محل جر، الأمر الذي يتيح لنا إمكانيتين في القراءة، فإما أن نظهر علامة الجر (الكسرة)، فنكون إزاء قافية مطلقة مقابلها العروضي (فعولن //0/0)، وإما أن نقف على السكون في آخر الكلمة، فتكون القافية مقيدة، ويترتب على ذلك حضور (فعولْ //00) بدلا من (فعولن). وهكذا كان تماثل الموقع النحوي للكلمات القوافي هو ما فسح لنا مجال الاختيار في هذا النموذج، بينما ألفينا اختلاف هذا الموقع النحوي هو ما فرض علينا إطلاق القافية، أي الالتزام بالضرب المقفى (فعولن) في النموذج السابق.

وقد يحدث في حالة أخرى أن نجد أنفسنا مرغمين على قراءة معينة بالإطلاق أو التقييد بسبب تدخل الشاعر و/أو الناشر في الكلمات القوافي بالشكل، ونعني هنا ضبط الحرف الأخير(الروي) بالشكل، الأمر الذي يضعنا أمام إمكانية عروضية واحدة، فإما (فعولن)وإما(فعولْ //00). وهذا ما يواجهنا في دواوين عدة مثل ديوان " تغريبة جعفر الطيار"، ففي هذا الديوان نجد قصيدة "غيم"[206] مبنية على ثلاث قواف كافية (سواك، هواك، سماك)، وهذه الكلمات القوافي قابلة للتقييد والإطلاق بحكم أن الكاف الأخيرة فيها كاف المخاطب المذكر، ومن ثم فإننا نستطيع أن نبرز (فعولن) أو (فعولْ //00)، ولكن إثبات السكون على هذه الكاف من قبل الشاعر و/أوالناشر، منح التفعيلة الثانية حق الحضور

205 نور الدين درويش، مسافات، ص ص 62،63.
206 يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص70.

والسيطرة. ومثال ذلك أيضا ما نصادفه في قصيدة "تفرد" للشاعر حسين عبروس وهذا ما يظهر السطرين الآتيين:

نغازل لون المساءْ

إذا ما تدلت قطوف السناءْ[207]

فهنا نقع بين إمكانيتين عروضيتين بالنسبة إلى الضرب في البيتين: ينتج عن الإمكانية الأولى(تحريك الروي) تفعيلة (فعولن=//0/0)، بينما تمنحنا الإمكانية الثانية(تسكين الروي) تفعيلة (فعولْ=//00). غير أننا مجبرون على الأخذ بالإمكانية الثانية كما تتجلى في السطرين أعلاه تماشيا مع إثبات السكون على الروي في الديوان.

مسارات بحر الكامل:

يقول عبد الله الطيب عن هذا البحر:

‹‹هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل. ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال››.[208] ومن خصائص هذا البحر صلاحيته الكبيرة لإبراز العواطف البسيطة مثل الغضب والفرح والفخر.[209]

1- **في الشعر العمودي:**

يأتي الكامل، في الشعر العمودي، في مدونتنا وفق أشكال يجملها الجدول الآتي:

---

[207] حسين عبروس،النخلة أنت والطلع أنا، ص08.
[208] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص303.
[209] ينظر المرجع نفسه، ص316.

الديوان	القصيدة	تام	مجزوء	مصرّع	الضرب	التغيرات
الإغارة	تغريدة لعروس الجنوب	+	-	+	مقطوع	قطع+إضمار
الأنهار الأخرى	وتجيء واثقة الخطى	+	-	+	(سالم من القطع والحذذ)	إضمار فقط
مسافات	أنت مشكلتي	تام أحذّ	-	+	أحذ+عروض حذّاء	حذذ+إضمار
بلاغات الماء	مرثية جسد	+	-	+	مقطوع	إضمار فقط
	على الجسر	تام أحذّ	-	-	أحذّ مضمر والعروض حذّاء	حذذ+إضمار
الأرض والجدار	نكران(المقطع الأول)	+	-	-	مقطوع	قطع+إضمار
	نكران(المقطع الثالث)	+	-	-	سالم من القطع والحذذ	إضمار فقط
النخيل تبرأ من تمره	بحتّ عصافير الفراغ	+	-	+	سالم من القطع والحذذ	إضمار فقط
تغريبة جعفر الطيار	تغريبة جعفر الطيار*	+	-	-	سالم من القطع والحذذ	إضمار فقط
	خرافة	تام أحذ	-	+	مقطوع	قطع +إضمار

يظهر من هذا الجدول أن القصيدة العمودية ظلت محافظة على ما هو مألوف من الزحافات والعلل إذ لا نعثر على أي تغيير في التفاعيل مستحدث، علاوة على ذلك نسجل مجموعة من الملاحظات تخص مسارات الكامل في الشعر العمودي في مدونتنا نجملها في العناصر الآتية:

* يتعلق الأمر بـأبيات سبعة تتخلل القصيدة التي هي عبارة عن حوار شعري أو دراما شعرية بتعبير الشاعر.

1-ينتفي مجزوء الكامل في مدونتنا كليا، مفسحا المجال للكامل التام.

2-لا يخلو الكامل التام من الحذذ في قصيدتين اثنتين.

3 ـ بالنسبة للتصريع ثمة شبه توازن بين اعتماده وإهماله، إذ نصادف في مدونتنا ست قصائد مصرعة وأربعا خالية من التصريع، وهو تماثل قافية الشطرين الأول والثاني[210] .

4 ـ يرد ضرب الكامل متنوعا، فهو مقطوع في ثلاث قصائد، وأحذ في قصيدتين، وسالم من القطع والحذذ في خمس قصائد.

5 ـ التغيير المتواتر في جميع القصائد وجميع الأبيات هو الإضمار، والشعر الجزائري لا يشذ عن الشعر العربي قديما وحديثا، إذ يندر أن نصادف بيتا على الكامل خاليا من الإضمار.

6 ـ يغيب التذييل والترفيل في تفعيلتي الضرب والعروض ، وهو غياب مرتبط بغياب مجزوء الكامل كما أشرنا، لأن هذين التغييرين خاصان بالكامل المجزوء.[211] في المقابل، سنجد هذين التغييرين كثيفيْ الحضور في الشعر الحر.

2- **في الشعر الحر:**

الديوان	القصيدة	التغييرات الطارئة
الإغارة	حالتان وفاتحة 2- حالة ثانية	- تذييل(قافية)
	المؤجلة	- تذييل(قافية) مهيمن - ترفيل(قافية)مهيمن - ضرب/قافية سالم(بقلة)*

[210] مجدي وهبه وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص105.

[211] ينظر جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض،تح:فخر الدين قباوة ،مكتبة المعارف،ط2،بيروت 1989، ص91.

* ينصرف مفهوم السلامة هنا إلى عدم تعرض التفعيلة لتغيير يمس بشكلها، باستثناء الإضمار، لأنه تغيير مألوف جدا في تفعيلة الكامل كما أشرنا سابقا.

	لو	- حذذ (قافية)
	المساءلة	- تذييل (قافية) - ترفيل (قافية) - متفاعِ (قافية): مهيمنة في المقطع الثاني
الأنـهار الأخرى	أصداء البلاد الأولى	- تذييل(قافية) مهيمن - تذييل (في ضرب غير مقفى) - ترفيل (قافية) مهيمن
مسافات	هي لن تموت	- تذييل (قافية) - تذييل (في ضرب غير مقفى)
	العصا والأفيون	- تذييل (قافية) مهيمن - ترفيل(في ضرب غير مقفى)
	عيون أمي	- تذييل (قافية) مهيمن - ترفيل (قافية) مهيمن - ضرب/ قافية سالم (بقلة)
	بكما معا أو لا أسير	- تذييل (قافية) مهيمن - ترفيل (قافية) - ضرب/ قافية سالم (بقلة)
مرثية الرجل الذي رأى	أغنية الدرويش	- تذييل (قافية) - حذذ (في ضرب غير مقفى)
	اشتعالات الليلةالأولى	- تذييل (قافية) - ترفيل (قافية)

		- ضرب/قافية سالم
	بوح	- تذييل (قافية) مهيمن (القصيدة) - موحدة القافية
	عربدة	- تذييل (قافية) مهيمن (كل القوافي مذيلة)
معراج السنونو	النبوءة الأولى (تتكون من خمسة مقاطع)	المقطعان1،2: - حذذ (قافية) - غياب التذييل و الترفيل المقطع 3: - ترفيل (قافية) - ترفيل(في ضرب غير مقفى) - ضرب/قافية سالم المقطع 4(غير مقفى): - تذييل المقطع 5: - تذييل (قافية) - قطع(في ضرب غير مقفى) : السطر الأخير
إحداثيات الصمت	المقطع 8	- تذييل(في ضرب غير مقفى) - ترفيل (قافية)
	المقطع 10	-تذييل (في ضرب غير مقفى) - ترفيل(في ضرب غير مقفى)
	المقطع 13	- تذييل (قافية) - تذييل (في غير قافية)

		- ترفيل (قافية)
	المقطع 22	- تذييل (قافية) - ضرب/قافية سالم - ترفيل (قافية)
	المقطع 23	- ضرب/قافية سالم - غياب التذييل و الترفيل
	المقطع 24	- تذييل (قافية) - متفاعْ (في ضرب غير مقفى)
	المقطع 25	- تذييل (قافية) - متفاعْ قافية)
كائنات الورق	بربري (يحدث في هذه القصيدة تحول إلى الرجز)	- تذييل (في ضرب غير مقفى) - ترفيل (قافية) - قطع (في ضرب غير مقفى) - متفاعْ (قافية) - متفاعْ (في ضرب غير مقفى) - فعولْ - قطع(قافية) - قطع (في ضرب غير مقفى) - فاعلن (في الحشو) - فاعلانْ (في ضرب غير مقفى) - فعْلن (في ضرب غير مقفى)

	كائنات الورق(2)	- تذييل (قافية) - فاعلانْ(قافية) - مستعلن(في الحشو)
النخيل تبرأ من تمره	يا قاتلا بالحب	- ترفيل (قافية) - ضرب مقفى سالم
	عاشقان	- تذييل (قافية)
	أوضاع قديمة	- حذذ(قافية)
	رحماك قطن الموت	- حذذ (في ضرب غير مقفى) - ضرب مقفى سالم - متفاعِلْ (في ضرب غير مقفى)
	مشتبه	- ترفيل (في ضرب غير مقفى)
مقام البوح	تجاوب	- تذييل (في ضرب غير مقفى) - ترفيل(قافية) - قطع (قافية) - قطع (في ضرب غير مقفى)
	احتفال الأبجدية	- حذذ (قافية) - تذييل (قافية) - ترفيل (في ضرب غير مقفى) - متفاعِلْ (قافية)
	حرائق الفتون	- تذييل (قافية) - قطع(قافية) - ترفيل (قافية)

		- متفاعلاتانْ (قافية)
تغريبة جعفر الطيار	تغريبة جعفر الطيار	- تذييل(قافية) مهيمن - ترفيل(قافية) مهيمن
	خوف	- تذييل (قافية)
	قدر	- ضرب سالم مقفى

بالنسبة لبحر الكامل في الشعر الحر، يمكننا الخروج بملاحظات عديدة من استقراء الجدول السابق:

1 ــ تتنوع الأضرب المقفاة وغير المقفاة تنوعا كبيرا، وذلك من خلال تجاوب أضرب مختلفة في نطاق القصيدة الواحدة، وفي نطاق التقفية المشتركة.وهذه الظاهرة تقع لدى العروضيين القدماء في باب عيوب القافية ، ضمن ما يعرف بالتحريد ، وهو« تنويع الأضرب (تفعيلة الروي) بالبحر الواحد بأن يأتي البيت الأول من ضرب و(الثاني) من آخر، أخذوه من الحرد في الرجلين، وهو تقبض إحداهما في السير خلقة ، أو من الرجل الحريد أي المنعزل».[212]

2 ــ ينتشر التذييل(متفاعلانْ) في الكامل الحر انتشارا لافتا للنظر، ومن نماذجه في مدونتنا ما يلي:

عربيتان جميلتان هما إلي قريبتان
أمد كف يدي فيمتلئ الغدير
وبعيدتان أحاور الروحين فتحتدم السعير
ممن ترى؟
وبمن عساني أستجير؟
من أي نافذة أطل؟
بأيما لغة أصيح؟
تتهيأ النبضات

[212] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة 2001، ص105.

ينتفض الضمير
منذ البداية كنت أعرف أنني
سأخط بالدم والدموع قصيدتي
وأموت في الشطر الأخير[213]

ــــ

الآن أرحل نحوكم
وأموت منخطفاً
ومختنقا بأغنية الهيامْ
فلْتنظُروني رافلا فوق الغمامْ
أحتل حنجرة القَرَنفل واليمام،[214]

3 ــ يجاري الترفيل (متفاعلاتن) التذييل في الانتشار، وكثيرا ما يتجاور هذان التغييران الطارئان على التفعيلة الأساسية في بحر الكامل، وقد يتداخلان أحيانا ضمن المقطع الواحد أو على امتداد القصيدة الواحدة، ومن القصائد التي يتجلى فيها هذا التداخل قصيدة "أصداء البلاد الأولى" من ديوان الأنهار الأخرى، بل إن قوافي القصيدة كلها يتوزعها الترفيل والتذييل، إذ تبدأ القصيدة معتمدة على التدوير الذي لا يوقف جريانه غير القافية المتلبسة بالترفيل:

وجعي لنهر الطلق، للبر المدبب،
للصواري وهي تلهث في الأجاج..
وفي الخراب!
وجعي لريحان المدينة وهي تعبق
للمدى العالي..لصوت الشمس يخفق في إهابي![215]

وتسير القصيدة على هذا النسق ثم تتحول إلى نسق آخر يعتمد على القافية المتلبسة بالتذييل:

[213] نور الدين درويش، مسافات، ص ص 96،97.
[214] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص70.
[215] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص51.

- وطني..

(وبغداد اسمها قد علم الأسماء..

كل حضارة ذاقت حليب الرافدين..)

- وطني..

وعادت نحو مخبئها(على الكتف الصغيرة..

وهي تنشد أو تصفق باليدين!!..)[216]

وتعود القصيدة بعد ذلك إلى اعتماد ترفيل الأضرب المقفاة حتى نهايتها.

إن القول بالتذييل في أضرب الأسطر السابقة خاضعا للذوق الشخصي، لأن ثمة قراءة إيقاعية أخرى يمكن أن تجعل الأضرب في تلك الأسطر مرفلة، وذلك حين نعمل على تحريك أواخر الأضرب القوافي، لكننا آثرنا التذيـيل على الترفيل، حتى يكون هناك تنويع للأنساق.

ونصادف المزاوجة بين التذييل والترفيل في قصيدة "حرائق الفتون". لعبد الله العشي. تفتتح القصيدة بأسطر خمسة تتخللها قافيتان مذيّلتان:

مدي قوامك خلف ساريتي...

ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى...

وتنفتح البحور.

وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة...

والزبرجد والزمرد والبخور.[217]

ثم نطالع بعد ذلك مقطعا ينزع نحو ترفيل الأضرب القوافي:

ورأيت دنيا غير ما ألفت عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني...

سحرا.

ويحضن غيمة بيضاء في عشق هتون[218]

---

[216] الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص ص 52،53.

[217] عبد الله العشي، مقام البوح، ص43.

[218] المصدر نفسه، ص 46.

4 ـــ يلاحَظ على الكامل في الشعر الحر قلة استعمال تغيير الحذذ(متفا//0)، ومن نماذجه القليلة ما نصادفه في ديوان "مقام البوح" حيث يجتمع الحذذ والإضمار في الضرب/القافية في نهاية هذا النموذج الشعري:

من أيما غيمه

من أي غيب ساحر

من أي أفق...

أيما نجمه

حطت على شفتي هذي الأبجديه[219]

وفي نموذج آخر من ديوان "معراج السنونو" يرد الحذذ في ضرب مقفى يتجاوب إيقاعيا مع تفعيلة الوافر(مفاعلتن//0///0):

رجُل عتيق الصوتِ

قال: يا طَرَفَهْ

ستموتُ قبل تفتُّحِ الصَّدَفَهْ[220]

والتقطيع العروضي يظهر التجاوب الذي أشرنا إليه:

/0/0/ 0//0///

متفاعلن متْفاعـــ

0///0// 0/

لن **مفاعلتن**

0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن **متَفا**

وهذا التجاوب بين التفعيلتين (متفا//0) و(مفاعلتن//0///0)، سببه أن التفعيلة الأولى ليست سوى ترديد جزئي للتفعيلة الثانية.

---

[219] عبد الله العشي، المصدر السابق، ص40.

[220] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص65.

5 ــ يدخل على الكامل تغيير نادر في الشعر العربي هو الخزل[221] (مفتعلن /0///0)، وهو في مدونتنا نادر أيضا:

خلف ستار النافذه،

يقف الرجلْ،

كان صديقا لي ، وكان له مكان في الضلوع.[222]

في هذا النموذج تظهر (مفتعلن) متصدرة السطرين الأول والثالث.والملاحظ أن (مفتعلن) هي نفسها مستعلن، وعليه فإن السطر الأول، إذا نظر إليه مفردا، فهو يبدو أقرب إلى بحر الرجز، ذاك أن التفعيلة الثانية في (متْفاعلن/0//0/0/) ليست سوى (مستفعلن). وهذا التداخل بين البحرين ليس جديدا، إذ نجد له مثيلا في الشعر الجاهلي، وذلك ضمن قصيدة لامية لعنترة بن شداد، على الكامل يرد ضمنها بيتان كل تفاعيلهما مضمرة (متْفاعلن= /0//0/0) وهي مساوية لتفعيلة الرجز(مستفعلن= /0//0/0) الأمر الذي يجعلهما ينتميان إلى الرجز مفردين، وإلى الكامل بالنظر إلى انتمائهما إلى القصيدة لأنها على بحر الكامل. أما البيتان فهما[223]:

1 ــ **إني امرؤ من خير عبس منصبا**	**شطري وأحمي سائري بالمنصل**
/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0	/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

2 ــ **إنْ يُلحَقوا أكررْ وإن يستلحموا**	**أشـــددْ وإن يُلـــفوا بضنك أنـــزل**
/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0	/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[221] ينظر جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، ص91.
[222] نجيب أنزار، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 1998، ص62.
[223] ديوان عنترة، مطبعة الآداب، بيروت 1893، ص68.

ولعل هذا مما دعا عبد الله الطيب إلى اعتبار بحريْ الكامل والرجز أخوين، ومن ثم فإن من حقهما أن يذكرا معا.[224]

6 ـــ هناك تفعيلة أخرى لا تخرج عن البناء العروضي للكامل، ولكنها نادرة أيضا في الشعر العربي ، وهي تفعيلة (مفاعلن //0//0)،وهي نادرة في مدونتنا:

عصفت به الريح،اختفت كتل الغمام.
مقهى صغير
وشرطة يقفون عند المدخل البلدي، في الأفق البعيد عمارة تنشق ما بين النوافذ،
لم يطر
في فسحة العينين أي حمام[225]

7 ـــ تدخل على الكامل تفاعيل غريبة عن هذا البحر كما عهدناه في الشعر العربي، ومنها تفعيلة (فعلانْ ///00) التي ترد ضربا/قافية كما في نهاية المقطع الشعري السابق، وهي في ذلك المقطع تتجاوب مع تفعيلة (متفاعلانْ///0//00) التي تأتي ضربا للسطر الأول من المقطع.

8 ـــ ومنها، أيضا، تفعيلة (متفاعلاتانْ /0/0//0/00)، وهذه ترد ضربا /قافية:

ورأيت:
ملكا من الفردوس
يدنيني من الملكوت...أسمع ما تردده الملائك
من نشيد الوجد...
في أعلى المقامات[226]

[224] ينظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ص279.
[225] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002، ص79.
[226] عبد الله العشي، مقام البوح، ص ص 46،47.

والتفعيلة المعنية هنا يحققها التركيب الإضافي(أعلى المقامات= /0/0//0/00)، وإن يكن بالإمكان تحريك آخر الكلمة الثانية في التركيب ليصبح لدينا تفعيلتان: (متفاعلن/0//0/0/)و(فعْلن/0/0/).

9 ـــ ومنها تفعيلة (فعولْ //00) التي ترد ضربا غير مقفى، ولكن بشكل نادر في مدونتنا:

لا أنحني، لا أنثني عن فكرتي،

وليذهب الراعي إلى الجحيم،

أرعى خرافي واحدا وحدي،

وأركب صهوتي،[227]

تظهر تفعيلة (فعولْ) في السطر الثاني من المقطع:

/0/0//0 /0/0//0 //00

متْفاعلن متْفاعلن **فعولْ**

10 ـــ ومنها تفعيلة (فاعلن/0//0) التي ترد ضربا مقفى وغير مقفى، ولكنها قليلة الحضور.

11 ـــ ومنها أيضا تفعيلة (فاعلانْ /0//00) أي فاعلن مذيلة، التي تعد نادرة هي أيضا. والتي تتجاوب حين ترد قافية مع تفاعيل أخرى مختلفة عنها، مثلما يحدث في هذه الأسطر حيث تتجاوب التفعيلة المذكورة مع تفعيلتي(متْفاعلانْ/0/0//00) و(متْفاعلاتانْ/0/0//0/00):

لا أفتح البابْ = /0/0//0/00= متْفاعلاتانْ

لاأنكسرْ = /0/0//0 = متْفاعلن

يأتي اليبابْ،= /0/0//00= متْفاعلانْ

تنتابني لحظاته،= /0/0//0 ///0//0 = متْفاعلن متفاعلن

وأنا أهيء نشوتي للغيابْ[228]= ///0//0 ///0//0 /0//00 = متفاعلن متفاعلن **فاعلانْ**

[227] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص49.
[228] المصدر نفسه، ص62.

مسارات بحر الرمل:

هذا البحر يرى فيه عبد الله الطيب بحرا ذا موسيقا خفيفة رشيقة منسابة، ويجعله مرتبطا بنوع من العاطفة ذات الطابع الحزين الذي لا يبلغ درجة الكآبة والوجع والفجيعة، وهذا ما يجعل الرمل صالحا للترنم الرقيق وللتأمل الحزين.[229] وفي هذا البحر رقة وعذوبة علاوة على ما فيه من أسى، وهذا ما يفسر إكثار الشعراء الغزلين من النظم عليه، ومن هؤلاء عمر بن أبي ربيعة.[230]

1- في الشعر العمودي:

لا يصادفنا في مدونة بحثنا سوى مقطع واحد على الرمل بعنوان "موشح"[231] ، وهو من قصيدة "سبع شمعات" من ديوان" مرثية الرجل الذي رأى"، وهو يحتذي بناء الموشح الشهير"جادك الغيث" لابن الخطيب. وفي هذا الموشح يلجأ الشاعر إلى الحذف في تفعيلتي العروض والضرب (فاعلا)، وقد يصيب هذه التفعيلة الخبن والحذف معا في العروض والضرب (فعلا)، وقد يصيبها القصر لتكون (فاعلاتْ)غير أن هذا التغيير يقتصر على الضرب فقط. وأهم ما يلاحظ على هذا المقطع غياب التفعيلة السالمة في العروض والضرب كليهما.

2- في الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغييرات الطارئة
بلاغات الماء	استهلالات من آية الماء (1)	فاعلاتْ(ضرب غير مقفى) فعلا(ضرب غير مقفى)

[229] ينظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص158.
[230] ينظر المرجع نفسه،ص165.
[231] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص ص 47،48.

مرثية الرجل الذي رأى	سبع شمعات	فعلاتن(ضرب غير مقفى) فعلاتن (في الحشو) فعِلاتن (قافية) فاعلا (قافية) فعِلا (قافية)
	قصائد من البحر المقطع 3- رقص	فعِلاتن (قافية) فعِلاتن(حشو) فعِلاتن(ضرب غير مقفى)
	الإيراق	فعِلاتن(حشو) فعِلاتن(ضرب غير مقفى) فعِلاتن(قافية)
معراج السنونو	سونيتة المفرد	- فعِلاتن(ضرب غير مقفى) - فاعلا(حشو) - فاعلا(قافية) - فاعِ(تشكل سطرا) - فعِلاتن(حشو) - فعِلاتْ(ضرب غير مقفى)
إحداثيات الصمت	المقطع9	- فعِلاتن(حشو) - فعِلا(ضرب غير مقفى)
	المقطع 11	فعِلاتن (حشو) فاعلاتْ (ضرب غير مقفى) فاعلا (حشو) فاعلا (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلاتُ (حشو)

	المقطع 14	فعلاتن (حشو) فاعلاتْ (قافية) فعِلا (قافية) فاعلاتْ (ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية)
	المقطع 26	فعلاتن (حشو) فاعلاتْ (قافية) فعلا (ضرب غير مقفى)
	المقطع 28 (السطر الثاني منه من الرجز)	فعلاتن (حشو) فاعلاتْ (قافية)
كائنات الورق	أريدك تتجلى (القصيدة على المتدارك ويتخللها الرمل أحيانا)	فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلاتْ (ضرب غير مقفى) فعلا (قافية)
	أيها المر تعاطتك امرأة	فعلاتن(ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية) فعلاتن (حشو)
النخيل تبرأ من تمره	الجنوب العرس- لا قادم نحوي	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلا(ضرب غير مقفى) فعلاتْ(ضرب غير مقفى) فعلاتن (حشو)
	تنبأتَ كثيرا كي تراني	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعْلن (حشو) فعلاتن (حشو)
	أيها القلب الحليبي الأخير	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (حشو)

		فاعلاتْ (ضرب غير مقفى) فعلاتن (قافية)
مقام البوح	الغياب	فعلاتن (ضرب غير مقفى) فعلاتن (قافية) فعلاتن (حشو) فاعلاتانْ (ضرب غير مقفى)
	التآويه	فعلاتن(حشو) فعلاتن (ضرب غير مقفى) فا(مضافة إلى فاعلاتن وفعلاتن في القافية) فعلاتانْ(قافية) فاعلاتانْ (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلاتْ (قافية) مفاعيلْ (قافية) فعلاتْ (قافية)
	مديح الاسم	فاعلاتانْ (قافية) فعلا (قافية) فعلاتن (قافية) فاعلا (ضرب غير مقفى) فاعلا (قافية) فاعلاتْ (قافية) فاعلاتْ(ضرب غير مقفى)

يظهر من الجدول السابق أن الشعر الجزائري الحر قد استثمر كل التغيرات التي عرفها الشعر العربي القديم والتي قال بها العروضيون، حتى تلك التي لا

نصادفها كثيرا ، مثل التسبيغ (فاعلاتانْ /0//0/00/00)والكف(فاعلاتُ /0//0/). من نماذج التغيير الأول قول الشاعر عبد الله العشي:

لست أدري بعد معنى لمعانيه

هل شتات الروح في تيه التآويه[232]

وبتقطيع السطرين الشعريين عروضيا يتضح لنا أن فاعلاتانْ هنا تتجاوب مع فعِلاتانْ(أي مع نفسها في حال الخبن):

/0//0/ /0//0/ ///0/00

فاعلاتن فاعلاتن **فعِلاتانْ**

/0//0/ /0//0/ /0//0/00

فاعلاتن فاعلاتن **فاعلاتانْ**

وعندما نعود إلى القصيدة• التي تتضمن السطرين السابقين نجد تجاوبا بين (فاعلاتانْ) و(فعلاتانْ) و(فاعلاتْ /0//00) و(فعلاتْ ///00).

لكن هذه التفعيلة قابلة لقراءة مغايرة إذا اعتبرنا الكلمات /القوافي متحركة الآخر لا ساكنة، فنكون إزاء تفعيلتين اثنتين: (فعلاتن+ فا) في السطر الأول، و(فاعلاتن+ فا) في السطر الثاني.

أما تفعيلة(فاعلاتُ) فنصادفها في ديوان إحداثيات الصمت:

مسدوا شعر الذقون ، وقفوا[233]

/0//0/ /0//0/ ///0

فاعلاتن **فاعلات** فعِلا

من ناحية أخرى يمكن تمييز جملة من المتغيرات مارسها الشعراء عند تعاملهم مع بحر الرمل، وهي تغيرات غير مألوفة في الشعر العربي، ومن ذلك:

1- فاعْ (/00)، التي تظهر في النموذج الآتي:

ضجروا... ناموا قليلا

---

[232] عبد الله العشي، مقام البوح، ص90.

• قصيدة "التآويه"، ص 89- 94.

[233] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص36.

أسلموا آذانهم للريح والأمواج[234]

حيث نصادف في السطر الثاني التفاعيل الآتية:

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن **فاعْ**

وتتجاوب هذه التفعيلة مع تفعيلة الرمل حين يعتريها القصْر(فاعلاتْ)، ويظهر ذلك في نهاية هذه الأسطر الشعرية التي تلي السطرين السابقين بشكل مباشر:

غير أن الوقت سلطان، فقاموا

لملموا الأشياء ، ألقوا

بفتات الخبز في الماء الأجاج[235]

إذ نجد التفعيلة المقصورة (فاعلاتْ) في نهاية السطر الثالث.وسبب التجاوب الواضح بين التفعيلتين هو أن تفعيلة(فاعْ /00) ليست سوى الجزء الأخير من تفعيلة(فاعلاتْ/0//00). أو لنقلْ، بلغة حازم القرطاجني، إن بين التفعيلتين "تناسبا" ، والتناسب بين التفعيلات أو الأجزاء كما يسميها له حلاوة في المسموع.[236]

2- فاعِ (/0/) وهذه التفعيلة نادرة جدا في المدونة ، إذ نصادفها في قصيدة واحدة من ديوان "معراج السنونو"هي قصيدة "سونيتة المفرد"، وهذه التفعيلة التي ترد مرتين في القصيدة تضطلع، في رأينا، بوظيفة دلالية واضحة، لنتأمل السياق الذي ترد فيه هذه التفعيلة:

آه(.......)

لم تُضمّخني الأمانِي

والطيورُ البيضُ ذابت في غيابات الظلالِ

لم تُعمّدْني التهانِي

---

[234] الأخضر بركة، المصدر السابق، ص44.

[235] المصدر نفسه، ص45.

[236] ينظر حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص267.يقول حازم في الصفحة نفسها : «والأجزاء التي تتألف منها مقادير الأوزان : منها ما يتناسب نحو فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن، ومنها ما تَنَاسُبه على الضد من هذا نحو مستفعلن وفاعلن. ألا ترى أن هذين الجزءين يتساوقان من أول الخماسي وثاني سبب من السباعي ».

أو تُدثّرْني الأغانِي

وشمُوعي لم تضئْ في ليلةِ الميلادِ هذي

آه (......)

كم تناديكِ يدايْ

فتعاليْ قاسميني حشرَجاتِي

وامنَحيني وردةً

أو قبّرَهْ.[237]

إذا ما نظرنا إلى تفعيلة (فاعِ /0/) ممثلةً في كلمة (آه) باعتبارها تفعيلة ناقصة، فهي شطر أول من (فاعلاتن /0//0/0) ، ألفيناها منسجمة مع دلالة النقصان المهيمنة في المقطع الشعري الذي يتضمنها، هذه الدلالة التي تكرسها، بشكل مباشر، أداة النفي والجزم(لمْ) بما يتبعها من أفعال لم تتحقق. وتظهر دلالة النقصان بشكل غير مباشر في إيحاءات الفقدان التي تتضح بها الأسطر التي تلي كلمة (آه) عندما تتكرر.

وعليه، يمكن القول، إن تفعيلة (فاعِ /0/) تشتغل في سياقها النصي باعتبارها أيقونا للنقصان، وهي ليست الأيقون الوحيد، إذ يمكننا، أيضا، اعتبار نقاط الحذف التي بين قوسين هي الأخرى أيقونا لتفعيلة الرمل الأساسية (فاعلاتن /0//0/0)، والأمر الذي يدفعنا إلى الأخذ بهذا الاعتبار هو عدد هذه النقاط(سبعة)الذي يساوي عدد الحروف المشكلة لهذه التفعيلة.من ناحية أخرى نلاحظ أن نقاط الحذف، عندما تتكرر مرة ثانية في السطر السابع، لا تحافظ على العدد السابق(سبع نقاط)، بل تسقط منها نقطة ، فتكون هذه النقاط أيقونا، مرة ثانية، ولكنها، هذه المرة، أيقون للنقصان، وهكذا تتكرس دلالة النقصان والفقدان في المقطع الشعري بتظافر أكثر من مستوى.

3- فعْلن (/0/0) في الحشو، وهذا ما نصادفه في ديوان " النخيل تبرأ من تمره":

[237] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص ص 23،24.

أشرقنا سويا في ظلال الشوك ..في عريٍ،
لنستقصي المدينه!..يكذب الواقف فينا[238]

ففي بداية السطر الأول هنا ترد التفعيلة المذكورة (فعْلن /0/0) تم تتلوها التفعيلة الأساسية للرمل بشكل منتظم.

4- من الاستعمالات المخالفة لما هو مألوف في الشعر العربي ما يصادفنا من استعمال تفعيلة (فاعلا /0//0) في الحشو، وقد ألفناها تقع في الضرب:

ساهمٌ نخلْي
وأجراسِي نشيجً،
هاهُو الوقتُ يهمِي
تتنَزَّى ذكرياتِي الخضْرُ
من بئرِ السنينِ المقفرَهْ[239]

في هذا المقطع نصادف تفعيلة (فاعلا) في صدر السطر الثالث:

/0//0 /0//0/0

فاعلا فاعلاتن

مسارات بحر الرجز:

1- في الشعر العمودي:

ارتبط هذا البحر في الأدب القديم بالمنظومات التعليمية خاصة، الأمر الذي جعل فحول الشعراء كالمتنبي والمعري يتحاشونه ويقلون النظم عليه،[240] على الرغم من كونه بحرا رشيقا خفيف الروح وذا مزاج حداثي، كما أنه حلو النغم ، خفيف في الإنشاد، وهذا ما يفسر ولع النُظّام به.[241]

ونلاحظ على هذا البحر غيابا مطلقا في الشعر العمودي في مدونتنا.

[238] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص69.
[239] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص21.
[240] ينظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص298.
[241] ينظر المرجع نفسه، ص298.

2- في الشعر الحر:

الديوان	القصيدة	التغيرات
الإغارة	توقيعات	فعولن (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) مستعلن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى) متفعلاتن (قافية) مستعلن (قافية) متفعلن (قافية) فعولْ (قافية)
بلاغات الماء	ابتهالات من آية الماء (المقطع7)	متفعلن(قافية) فعو (قافية) مفاعيلن(حشو)
	ابتهالات من آية الماء (المقطع11)	متفعلن(ضرب غير مقفى) مستعلن(حشو) متفعلانْ (قافية) مُتَعلن (ضرب غير مقفى)
	ابتهالات من آية الماء (المقطع 12)	متفعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) فعولْ (قافية) مفاعلَتن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى)
	ابتهالات من آية الماء (المقطع13)	متفعلن (حشو) فعو (ضرب غير مقفى)

	ابتهالات من آية الماء (المقطع 25)	متفعلن (ضرب غير مقفى) مستعلن (حشو) فعْلانْ (ضرب غير مقفى) مفاعيلن(ضرب غير مقفى)
	أحلام (على بحور مختلفة يتخللها الرجز)	مفعولن (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) مستعلن (حشو)
مرثية الرجل الذي رأى	سبع شمعات (المقطع 4، يبدأ بالرجز ثم يتحول إلى المتقارب)	فعولْ (قافية) متفعلانْ (قافية) متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى)
كائنات الورق	حبنا (مزيج من أوزان يتخللها الرجز)	فعولْ (قافية) متفعلانْ(قافية) مستعلن(حشو) متفعلن (حشو)
النخيل تبرأ من تمره	تمازِج الصخور ظلها فنلتقي	فعو(ضرب غير مقفى) متفعلن(ضرب غير مقفى) مستفعلانْ (ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) مفاعيلن (حشو) متعلن (حشو)
النخلة أنت و الطلع أنا	رسالة إلى عاشقة أفريقية	متفعلن (حشو) مستفعلانْ (قافية) متفعلُن (حشو) فعو(ضرب غير مقفى)

		متفعلاتن (قافية) متفعلن (قافية) فعولن مفعولْ فعولن (حشو) فاعلن (حشو) فعولْ (قافية) فعلن (حشو) متفعلانْ (قافية)
	كفها بسط الهوى	فاعلن (حشو) فعو(ضرب غير مقفى) متفعلن (قافية) متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) فعولْ(ضرب غير مقفى) فعو (قافية) فعو (قافية) مفاعيلن (حشو)
الأرض و الجدار	لو تعلمين	متفعلن (حشو) متفعلن (قافية) فعولْ (قافية) مستفعلانْ (قافية) فعو (قافية9 مستعلن(حشو)
	رجعة أيوب	متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى)

		مستعلن (حشو) مفعولْ (قافية) فعو (قافية) فعولن(ضرب غير مقفى) فعولْ (قافية)
مقام البوح	أول البوح	مفعولن(ضرب غير مقفى) متفعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) فعولن (قافية) مفاعيلن (قافية) فعولْ(ضرب غير مقفى) فعو (قافية) فعلن (ضرب غير مقفى)
	القصيدة	مستعلن (حشو) متفعلن (ضرب غير مقفى) مستفعلاتن(قافية) مفاعيلن (قافية) فعو (ضرب غير مقفى) فعْلن (ضرب غير مقفى) متفعلانْ(قافية) فعولن (قافية) فعولن (ضرب غير مقفى) مستعلاتن(ضرب غير مقفى) مفعولْ (ضرب غير مقفى) مفاعيلاتنْ (قافية) مستفعلانْ (قافية)

يتميز بحر الرجز بتنوع أضربه وكثرة تغيراته، وهو، لكثرة تغيراته وسهولته، قد يحدث بمحض المصادفة في الكلام العادي.[242] وللسبب نفسه يمكن أن نعزو كثرة المنظومات التعليمية التي جاءت على الرجز كألفية ابن مالك في النحو.

ومع الشعر الحر يزداد تصرف الشعراء في هذا البحر، ليضيفوا إلى التغيرات التي تطرأ على تفعيلته الأساسية (مستفعلن) أشكالا أخرى من التغيرات كما هو واضح من الجدول السابق الذي نخرج منه بملاحظات عديدة تسم مسار بحر الرجز في الشعر الحر الجزائري المعاصر من خلال مدونة بحثنا:

1- تتنوع الأضرب في الرجز، وهي في مدونتنا أكثر تنوعا، إذ نجد تجاوبا بين تفاعيل مختلفة، الأمر الذي ينتج عنه ثراء في الإيقاع خاصة إذا كان التجاوب بين الأضرب، يزداد ثراء الإيقاع حين تكون الأضرب المتجاوبة مقفاة كما هو الشأن بين تفعيلة (فعو) وتفعيلة (متفعلن) في هذا المقطع:

لكنما الآلام والقدرْ
أقوى من السنينْ
لو تعلمين ساعة السفرْ
حين يمر الوقت والظنونْ
يسح في صدري حنين دافئ
كضحكة المطر،[243]

نلاحظ في هذا المقطع الشعري انتهاء سطريه الأول والثالث بتفعيلة (فعو//0) في حين نلفي الضرب في السطر الأخير عبارة عن تفعيلة (متفعلن) وبين هذه الأضرب الثلاثة تجاوب يزيده وضوحا اشتراكها في حرف الروي

---

[242] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 141.
[243] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص 39.

(الراء الساكنة). وحين نبحث في هذا التجاوب نجد سببه راجعا إلى كون (فعو//0) شطرا من (متفعلن //0//0).

2- لا يرد بحر الرجز صافيا دائما، فقد تتخلله بحور أخرى مثل الهزج، كما في هذا المثال:

وإذ رآني شاخصا في الماء ــ ماء رجعتي ــ

طوى سبابة الماضي

وقال للبرق:

ترجّلْ يا مناحة السماءْ [244]

تجري هذه الأسطر الشعرية على بحر الرجز ، باستثناء السطر الثاني الذي يخرج إلى بحر الهزج ، إذ يتكون من (مفاعيلن) مكررة.

3- يميز الرجز أيضا في مدونتنا دخول تفعيلة مفاعيلن مفردة وسط تفعيلات الرجز، يتضح هذا الأمر في النموذجين الشعريين الآتيين:

-1

الصوت واحد

والأرض لم تسعْ أشياءنا ــ أحلامنا البسيطة! [245]

يسمح لنا توزيع الكلمات على السطرين بقراءتين عروضيتين، ولكن مهما كانت قراءتنا العروضية للسطرين، فإن الثابت في القراءتين دخول تفعيلة (مفاعيلن).

تقوم القراءة الأولى على اعتبار التدوير العروضي بين السطرين وفي هذه الحالة نحصل على التفاعيل الآتية:

س1= /0/0//0   //0

مستفعلن   **مفا**

س2= /0/0   //0//0   /0/0//0   /0/0//0   //0/0

عيلن   متفعلن   مستفعلن   مستفعلن   فعولن

244 مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص27.

245 عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص80.

أما القراءة العروضية الثانية فتقوم على إهمال التدوير، فيصبح السطران مكونين من التفاعيل الآتية:

س1= 0//0/0/ 0//

مستفعلن فعو

س2= 0//0/0/ 0/0/0// 0/0/0// 0/0//0//

مستفعلن **مفاعيلن** **مفاعيلن** متفعلاتن

2-

مسالم كالشاعر الطيب والمعقّدْ

يقول كل شيء في قصيده.[246]

في هذا النموذج تظهر (مفاعيلن) في السطر الثاني:

0//0// 0/0/0// 0/0//

متفعلن **مفاعيلن** فعولن

إن هذا الصنيع لدى الشعراء الجزائريين ليس بدعا ، إذ نصادف مثيله في الشعر العربي المعاصر، مثلما هو الأمر لدى صلاح عبد الصبور[247]، وهذه التفعيلة ليست في الحقيقة سوى قلب للتفعيلة الأساسية في الرجز(مستفعلن)، ولعل هذا مما يبرر دخولها عليه في بعض القصائد.

3- كما صادفتنا تفعيلة (مفاعيلن) مرفلة (مفاعيلاتن 0/0/0/0//) في ديوان "مقام البوح" وقد وقعت ضربا:

وهل درت بأنني أعيشها...

غزالة خضراء في حدائق الفيروز

مجلوة بالمسك والندى والنور؟

وأنني أعيشها...

---

[246] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص99.

[247] ينظر صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة ، الجزائر ،2009، ص 55وص57.

في عتمة الديجور

وفي بهاء العشب...

في التماعة الضحى المخمور

وفي العواصف الغضبى...

وفي تبتل الزهور[248]

تقع تفعيلة (مفاعيلاتن) ضربا في السطر الثالث المقفى كما هو ظاهر، وقد يبدو من خلال الموقع النحوي للكلمات/القوافي أن بالإمكان قراءتها مكسورة الآخر أو ساكنته. في الحالة الأولى نكون إزاء أربع تفاعيل مطلقة القافية تتجاوب فيما بينها من حيث التقفية (مفاعيلاتن، مفعولن مفعولن، متفعلاتن)، وفي الحالة الثانية نكون إزاء تفاعيل مذيلة مقيدة القافية(مفاعيلانْ،فعْلانْ،فعْلانْ،متفعلانْ). ومن الواضح أننا أخذنا بالقراءة الأولى التي تعتمد على الكلمات حين تلفظ مكسورة الآخر، دون أن نرى مجالا للقراءة الثانية القائمة على تسكين أواخر الكلمات/ القوافي، والسبب في هذا راجع إلى أن كسر الروي في الكلمة/القافية،إذا كان اختياريا في الأسطر السابقة ، فإنه ليس كذلك في بقية المقطع الشعري:

وهل درت بأنني أعيشها

في غيبتي وفي حضوري؟[249]

ففي كلمة (حضوري) نجد أنفسنا مضطرين إلى مراعاة الكسر في لفظ روي الراء، ومن ثم كان علينا اعتبار القافية في المقطع الشعري كله مطلقة لا مقيدة، ومن هنا أيضا كان حديثنا عن (مفاعيلاتن//0/0/0/0/0) بدلا من (مفاعيلانْ //0/0/00).

4- علاوة على التفاعيل السابقة تدخل الرجزَ تفعيلة (فاعلن):

هذه الصغيرة التي تقلّدت

سيوفها منذ الأزلْ

تعلمت رسم الخطوط والجملْ [250]

---

[248] عبد الله العشي، مقام البوح،ص68.

[249] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[250] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص78.

وتظهر التفعيلة المذكورة في أول السطر الأول، وهي، في الأصل، جزء من تفعيلة (مستفعلن)، بعد سقوط السبب الخفيف من أول التفعيلة. وما نسجله بشأن هذه التفعيلة أنها تختص بديوان واحد هو ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، إذ لا نعثر عليها تتخلل الرجز في الدواوين الأخرى ، إضافة إلى ذلك نلاحظ أن هذه التفعيلة تختص بصدر السطر الشعري ، فهي، إذن، مقيدة من حيث الموقع، وقد ترد حينا مخبونة (فعلن)، وكل ذلك يتضح في هذا المثال من الديوان المذكور:

لا تقولي : فرحتي التي أزفها

إلى عواصمي من مغربي الكبيرْ

صدفةً أزفها مع الأثيرْ

فأنا كما عهدتِ أنتمي لحبك الذي يحفّني

على المدى...

يضمني هناك موطني الكبير[251]

في هذا المثال نصادف تفعيلة(فاعلن) في صدر السطر الأول والسطر الثالث، في حين تتصدر تفعيلة (فعِلن ///0) السطر الرابع.

5- تدخل على الرجز أيضا تفعيلة (فعو) التي أشرنا إليها سابقا، وهذه التفعيلة محددة موقعيا ، إذ تكون ضربا دائما، أي أن موقعها هو نهاية السطر الشعري. وعند مقارنتها بالتفعيلة الأساسية للرجز نلفيها تمثل الشطر الثاني منها(//0)، كما أنها تمثل أحد شطري تفعيلة (متَفْعلن) كما أشرنا آنفا.وعلى الرغم من أننا أوردنا نموذجا شعريا ترد فيه تفعيلة (فعو) ، فإننا لا نرى ضيرا في إيراد نموذج آخر من ديوان "مقام البوح":

غيبوبتي، وصحوتي ، وباطني ، وظاهري

وأولي وآخري

ومبدئي، ومنتهاي لك.

حللت فيك بك [252]

[251] حسين عبروس، المصدر السابق، ص22.

[252] عبد الله العشي، مقام البوح، ص ص 09،10.

في هذا النموذج ترد تفعيلة (فعو) ضربا في السطرين الأخيرين:

0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن **فعو**

0// 0//0//

متفعلن **فعو**

6- تأتي تفعيلة مستفعلن مذيلة في الضرب(مستفعلانْ /0/0//00)، وحين تقع قافية فإنها تتجاوب مع (فعولْ //00) التي هي تفعيلة أخرى تدخل على الرجز. هذا ما يظهر جليا في هذين السطرين من قصيدة " لو تعلمين" للشاعر عقاب بلخير:

لو تعلمين

ما يبعث الحنين والسكون[253]

حيث يتكون السطر الأول من تفعيلة واحدة هي (مستفعلانْ)، في حين أن السطر الثاني ينتهي بتفعيلة (فعولْ=//00).

وقد تأتي التفعيلة مخبونة ومذيلة(متفعلانْ //0//00)، فتتجاوب مع (فعولْ //00) أيضا، كما في ديوان مرثية الرجل الذي رأى:

البحر لاينام

في لهفة المشتاق يرقب النجوم

يمد كفه لنجمة

فتختفي وراء سترة الغمام[254]

بتقطيع الأسطر عروضيا يتضح التجاوب بين **(متفعلانْ) و(فعولْ):**

نجد أنفسنا هنا أمام إمكانيتين عروضيتين، فإما أن نعتبر التدوير قائما بين السطرين الثالث والرابع وإما أن نعتبر السطر الثالث مستقلا عروضيا عن السطر الرابع.

في الحالة الأولى نحصل على التفاعيل الآتية:

[253] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص40.

[254] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص74.

س1: 0//0/0/ 00//

مستفعلن **فعولْ**

س2: 0//0/0/ 0//0/0/ 00//0//

مستفعلن مستفعلن **متفعلانْ**

س3: 0//0// 0//0// 0//

متفعلن متفعلن متفْــ

س4: 0// 0//0// 0//0// 00//

ــعلن متفعلن متفعلن **فعولْ**

أما في الحالة الثانية فإن السطرين الأول والثاني لا يعتريهما التغيير، بينما يتغير البناء العروضي في السطرين الثالث والرابع على هذا النحو:

س3: 0//0// 0//0// 0//

متفعلن متفعلن فعو

س4: 0//0// 0//0// 00//0//

متفعلن متفعلن **متفعلانْ**

وفي كلتا الإمكانيتين العروضيتين يظل التجاوب بين (متفعلانْ) و(فعولْ) قائما.

وبالنظر إلى العلاقة بين التفعيلتين نجد التفعيلة الثانية جزءا من الأولى، بل هي جزء من (مستفعلانْ)، فهذه ليست سوى (فعولْ) مصدرة بسببين خفيفين.

7- كما يحدث أن تأتي (مستفعلن) مرفّلة لتصبح (مستفعلاتن 0/0//0/0/)، وذلك مانصادفه في قصيدة "القصيدة" من ديوان "مقام البوح"، حيث تقع هذه التفعيلة ضربا لتتجاوب من حيث التقفية مع تفعيلة (مفاعيلن) :

تسألني أميرتي

إن قلت فيها اليوم شعرا...

وهل لففت صدرها باللوز،

أو فرشت خطوها زهرا؟

وهل ملأت سمعها باللحن،

أو رشّت جيدها عطرا ؟[255]

ويظهر هذا التجاوب بتقطيع هذه الأسطر عروضيا:

س1: /0///0 //0//0

مستعلن متفعلن

س2: /0//0/0 /0//0/0/0

مستفعلن **مستفعلاتن**

س3: //0//0 //0//0 /0/0/

متفعلن متفعلن مستفعـــ

س4: /0 //0//0 //0/0/0

لن متفعلن **مفاعيلن**

س5: //0//0 //0//0 /0/0/

متفعلن متفعلن مستفعـــ

س6: /0 //0//0 //0/0/0

لن متفعلن **مفاعيلن**

8- نلاحظ أيضا دخول (فعْلن/0/0/) على الرجز، وهي تأتي ضربا.وهذه التفعيلة هي الجزء الأول من التفعيلة الأساسية (مستفعلن). ومثالها في مدونتنا:

تعزلني الحالة عن ذاتي...

تبحر بي إلى غيبوبة الذهول

يضيع ما قبلي وما بعدي...

وتدخل الفصول في الفصول.[256]

تظهر البنية الوزنية لهذه الأسطر وجود (فعلن/0/0/) ضربا للسطرين الأول والثالث، إضافة إلى دخول تفعيلة (مفاعيلن) على السطر الثاني:

[255] عبد الله العشي، مقام البوح، ص ص 65،66.
[256] المصدر نفسه، ص66.

س1: /0///0 /0///0 /0/0

مستعلن مستعلن **فعْلن**

س2: /0///0 //0/0/0 //0//00

مستعلن **مفاعيلن** متفعلانْ

س3: //0//0 /0//0/0 /0/0

متفعلن مستفعلن **فعْلن**

س4: //0//0 //0//0 //00

متفعلن متفعلن فعولْ

هذا المقطع يغري بقراءة إيقاعية دلالية، إذ نرى فيه تداخلا وتعاضدا بين الإيقاع والدلالة ، إذ تتحول التغيرات الطارئة على التفعيلة الأساسية (مستفعلن) إلى أيقونات، ففي السطر الأول نجد أنفسنا أمام دلالة الانفصال أو الانفصام، وهذا الانفصام، أو انقسام الذات على نفسها تعضده التغيرات الإيقاعية الحاصلة، فثمة تغيير لملامح التفعيلة الأساسية (مستفعلن)، إذ تصبح (مستعلن /0///0) مرتين، ثم تصاب هذه التفعيلة، في مرحلة ثانية، بانشطار، فلا يبقى منها سوى شطرها الأول(مستفْ/0/0 = فعْلن).

وفي السطر الثانـــي نصادف حديثا عن الغيبوبة والذهول، وفي موقف الذهول والغيبوبة تتغير معالم الأشياء وأشكالها، وهذا الذي يحصل على المستوى الإيقاعي، إذ تغيب التفعيلة الأساسية في الرجز لتحل محلها (مستعلن)، ثم تأتي التفعيلة الأساسية لكن بشكل مقلوب (مفاعيلن //0/0/0)، وفي آخر السطر ترد تفعيلة (فعولْ //00) بكل ما تحمله من تغيير للمعالم الرئيسة في التفعيلة الأساسية.

في السطر الثالث نكون إزاء ضياع محدد المجال (قبل،بعد) هذا يعني أن الضياع لايمس الذات مباشرة، وإنما هو متعلق بما قبلها وما بعدها، وهذا ما يتجسد إيقاعيا، إذ نلفي السطر متكونا من ثلاث تفعيلات بينها التفعيلة الأساسية للرجز، وهي تتوسط التفعيلتين الأخريين (متفعلن //0//0) و(فعْلن/0/0)، فتكون التفعيلة الأساسية، بهذا، أيقونا للمتكلم في المقطع الشعري، بينما تكون التفعيلتان الأولى والثالثة، بما أصابهما من تغيير، أيقونين للضياع.

أما السطر الأخير فينقل حالة من التداخل بين الفصول، وهي حالة تتمثل أيقونيا في تجاور التفعيلات التي يجمع بينها التطابق والتشابه (متفعلن ،متفعلن، فعولْ).

10- وقد يحدث أن تذيّل تفعيلة (فعْلن/0/0/) لتصبح (فعْلانْ /00/0/) وموقعها الضرب دائما:

يقول لي:

ما لك يا مسكين غير الصمت والإنكارْ

غير البقاء خارج التيارْ،[257]

في هذا النموذج يأتي الضرب في السطرين الأخيرين على وزن (فعْلانْ):

س2= /0///0 /0/0//0 /0/0//0 /0/00

مستعلن مستفعلن مستفعلن **فعْلانْ**

س3= /0/0//0 //0//0 /0/00

مستفعلن متفعلن **فعْلانْ**

وهذه التفعيلة تتجاوب مع نفسها كما هو ظاهر في النموذج، وتتجاوب أيضا مع تفعيلة فعولْ.

11- بخصوص تفعيلة (مستعلن /0///0) نلاحظ أنها قليلة الحضور في بحر الرجز في مدونتنا، بل هي منعدمة في بعض الدواوين كما هو الشأن في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" للأخضر فلوس، وهي نادرا ما ترد ضربا، إذ ترتبط بالحشو عادة، ومن النماذج الشعرية التي وردت فيها هذه التفعيلة ضربا هذا النموذج من ديوان الإغارة:

مكابد في حب هذا الوطنِ

قصائدي أطلقتها كمهرة مطهّمهْ

أسكنني على ضفاف الوسنِ

كدمعة مهشّمه،[258]

---

[257] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص107.
[258] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص100.

فهنا ترد تفعيلة (مستعلن) ضربا في السطرين الأول و الثالث.

12- وقد ترد تفعيلة (مستعلن) في الضرب مرفّلة(مستعلاتن) ، كما في السطر الأول من هذا النموذج:

أسأل نفسي:

أبعد هذه القصيدة القصيده

متسع لأحرفي اليوابس القعيده[259]

مسارات بحر البسيط :

هذا البحر، حسب عبد الله الطيب،‹‹أخو الطويل في الجلالة والروعة...ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف و اللين››.[260]

1- في الشعر العمودي:

يسلك البسيط في الشعر العمودي في مدونتنا مسارات متعددة يمكن تصنيف بعضها ضمن بنية الخضوع والبعض الآخر ضمن بنية الخروج[261]، يظهر ذلك من ملاحظة جملة من العناصر العروضية والإيقاعية هي:

المطلع بين التصريع وعدمه- استعمال فاعلن فـــي العروض أو الضرب من عدمه- استعمال (مستفعلن /0/0//0) وبديلتيها(متفعلن//0//0، مستعلن/0///0)- قطع تفعيلة العروض أوالضرب- الخروج إلى تغييرات في التفعيلة لم يعرفها الشعر العربي- الأخطاء العروضية.

إن اشتغال أغلب هذه العناصر يمكن توضيحه بالجدول الآتي:

---

259 عبد الله العشي، مقام البوح،ص67.

260 ينظر عبد الله الطيب،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ص ص 507،508.

261 ينظر حسين العوري، الشعر الحر في تونس، خصائصه الإيقاعية والتخييلية، مجلة القصيدة، ع9، الجزائر،ص89 وما بعدها.

الديوان	القصائد	التصريع	متفعلن	مستعلن	قطع(ع.ض)	فاعلن(ع.ض)
الإغارة	3مقاطع ضمن قصيدة حرة"سفر في رؤى العائد"	التصريع في مقطع واحد فقط	لا شيء	لا شيء	قطع(ع.ض)	فاعلن(ع)
الأنهار الأخرى	مقطع ضمن قصيدة حرة "سمط اللآلئ"	مصرع	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
تغريبة جعفر الطيار	حورية	غير صرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
	إلى أوراسية	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
مسافات	من عمق القلب	مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء
	الحسناء والدم النازف	مصرعة	موجودة بكثافة أحيانا	لا شيء	قطع(ض)	لا شيء
النخيل تبرأ من تمره	ثلاثة أبيات إلى نورة	مصرعة	موجودة	لا شيء	قطع(ض)	لا شيء
	قد جل عشقي(بيتان)	مصرّعان	لا شيء	لا شيء	قطع(ض)	لا شيء
الأرض والجدار	المقطع الثاني من قصيدة نكران	غير مصرع	موجودة	لا شيء	قطع(ض)	لا شيء
النخلة أنت والطلع أنا	حديث العيون	مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	فاعلن(ع.ض)
	ترجيعة اليعربي	مصرعة	موجودة	موجودة(مرة واحدة)	لا شيء	لا شيء
	وشم على قافية الوطن	مصرعة	موجودة بكثافة أحيانا	لا شيء	قطع(ع)مرة واحدة	لا شيء
	أنا المعنّى	مصرعة	موجودة	لاشيء	لا شيء	فاعلن(ع)مرة واحدة
	ضيعة الحلم	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	فاعلن(ع9مرة واحدة
	أفديك	غير مصرعة	موجودة	لا شيء	لا شيء	لا شيء

	حمائم الشوق	مصرعة	موجودة	موجودة(مرة واحدة)	لا شيء	لا شيء

يتبين لنا من الجدول السابق أن تعامل الشعراء الجزائريين المعاصرين مع بحر البسيط كان مختلفا إلى حد ما، فيما بينهم من ناحية وبين بعضهم والشعراء العرب بصفة عامة من ناحية ثانية.ولكننا لا نعدم التشابه بينهم خاصة في اللجوء إلى تفعيلة (متفعلن //0//0) التي وظفها جميع من كتب على البسيط منهم، بيد أن القاسم المشترك الأكبر بينهم هو الابتعاد شبه المطلق عن تفعيلة (مستعلن /0///0) فهذه التفعيلة لا ترد سوى مرة واحدة عند حسين عبروس[262]، علاوة على ميل أغلب القصائد إلى تصريع مطالعها، وهو ما يقربها إلى الشعر العربي العمودي أكثر. لكننا نلاحظ أن بحر البسيط لدى الشاعر حسين عبروس يخرج عن مساراته عند الشعراء الآخرين بخروجه على بعض القوانين العروضية ، يظهر ذلك خاصة في قطْع تفعيلة العروض وفي استعمال فاعلن في العروض أو في الضرب ، وإذا كان قطع العروض ممكنا في حال التصريع، فإن الأمر الثاني لم يجزه العروضيون كما لم يجترحه الشعراء، وكأننا بالشاعر، وهو يفعل هذا، يحاول العودة بالبحر إلى أصله النظري في الدائرة العروضية.هذان المظهران من مظاهر الخروج على العروض يعبران عن تساهل لدى الشاعر في التعامل مع قوانين العروض، يدفعنا إلى قول هذا جملة من الملاحظات سجلناها على تعامل الشاعر مع الوزن، وهي ملاحظات تنضاف إلى العناصر العروضية أعلاه.ومن ذلك وقوع الشاعر في أخطاء / كسورعروضية قد نعزو بعضها لخطإ طباعي حسب تقديرنا ، ولكن البعض الآخر لا يمكن التماس مثل هذا التبرير له، وقد اجتمع النوعان في قوله[263]:

فاكتب لذات البحار تطريةً يا" حضرموت الهوى" بلقيس هنا تختنقُ

[262] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص77.
[263] المصدر نفسه، ص70.

والخطأ العروضي كامن هنا في الشطر الأول في نقصان الميزان العروضي بورود التفعيلة الثالثة ناقصة(ينقصها وتد مجموع) أما الشطر الثاني من البيت فلإزالة الخطإ فيه حسبُنا حذفُ كلمة "هنا"، ليستقيم وزن الشطر:

0/0/0// 0/0// 0// 0///   0/0/0// 0/0// 0/0/ [0//] 0/ 0///

مستفعلن فاعلن متفْ فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعـــ لن فعِلن

2-في الشعر الحر:

أول ما نلاحظه بخصوص بحر البسيط في الشعر الحر أنه لم يوظف إلا نادرا، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أنه بحر مركب ، في حين أن الشعر العربي الحر مـــال إلى استعمال البحور البسيطة القائمة على تفعيلة واحدة مكررة، وفي هذا الصدد يشير علي جعفر العلاق إلى أن الواقع الموسيقي في الشعر العربي قد أخرج معظم البحور المركبة، ومنها البسيط طبعا، « من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما».[264]

إن البحور المركبة تحد من الإمكانات الموسيقية لدى الشاعر، على عكس البحور البسيطة، ولهذا فإن أغلب المحاولات على البحور المركبة في الشعر الحر لم يكتب لها النجاح، ومن ذلك تجربة أدونيس مع بحر البسيط الذي نحن بصدده، قد عمد أدونيس إلى هذا البحر في " فصل الدمع"[265] من قصيدته " الصقر ". ويرى علي جعفرالعلاق أن أدونيس قد شعر بوعورة بحر البسيط الأمر الذي دفعه إلى تقنية التدوير وتجنب التقفية إلا في مواضع محددة[266]، ويذهب العلاق أبعد من هذا حين يرُدّ الأسطر الشعرية الحرة تلك إلى أبيات عمودية على الرغم من اعترافه بالجهد البارع الذي بذله أدونيس فيها[267].

هذه التجربة المتعلقة باستخدام بحر البسيط في الشعر الحر نصادفها أيضا عند محمود درويش في أعماله الأولى، وتحديدا في مجموعته"العصافير تموت في الجليل" (1970) التي جاءت قصيدة منها على بحر البسيط، وهي قصيدة "سقوط

[264] علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر و التوزيع،ط1،الأردن 2003، ص 76.
[265] أدونيس،الأعمال الشعرية، م2(هذا هو اسمي وقصائد أخرى)،دار المدى للثقافة والنشر، بيروت-دمشق 1996،ص100.
[266] ينظر علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص79.
[267] ينظرالمرجع نفسه، ص ص 79،80.

القمر".[268] والملاحَظ على هذه القصيدة أنها تقترب في بنائها من الشعر العمودي، وكأننا بالشاعر لم يجاوز حدود توزيع الكلمات والجمل على أسطر شعرية متفاوتة الطول، أو لنقل، بعبارة أخرى، إن الشاعر فكك البنية الكتابية لقصيدة عمودية، يقول الشاعر في هذه القصيدة:

وكان يرشح ألوانا
فقلت لهم:
جسمي هناك
فسدوا ساحة البلدِ

كنا صغيرين،
والأشجار عالية
وكنتِ أجمل من أمي
ومن بلدي ...

من أين جاءوا؟
وكرْم اللوز سيجه
أهلي وأهلك بالأشواك والكبد!..[269]

إن هذه الأسطر الشعرية الحرة تتحول، بإعادة توزيعها، إلى ثلاثة أبيات عمودية مقفاة دون تعسف منا:

وكان يرشح ألوانـــا فقلت لهـــم: جسمي هناك فسدوا ساحة البلد
كنا صغيرين والأشجـــار عاليـــة وكنت أجمل من أمي ومن بلدي
من أين جاءوا وكرم اللوز سيجه أهلي وأهلك بـــالأشواك والكبـــد

[268] محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط8، بيروت 1981، ص285-287.
[269] المصدر نفسه، ص ص285،286.

تتكون قصيدة "سقوط القمر"من ثمانية مقاطع، وإذا استثنينا المقطعين الأول والثاني فإنه يمكننا القول أن الشاعر لم يعْدُ كونه حوّل كل بيت عمودي إلى مقطع حر(في شكله الكتابي) تماما كما لاحظنا على المقاطع الثلاثة أعلاه.

بالعودة إلى مدونة بحثنا نصادف بعض القصائد الحرة الجارية على البسيط يمكننا بسهولة العثور على قصائد من البسيط موزعة توزيعا حرا ولكنها ترتد ببساطة إلى أصلها العمودي، ومن تلك القصائد قصيدة "عزف منفرد"[270] للشاعر الأخضر فلوس، وهي تتكون من ثلاثة مقاطع، وسنورد القصيدة في شكل عمودي محددين نهاية الأسطر في شكلها الحر باستعمال الخط المائل(/):

-1

الأفق فاتحة الأشياء / لي تعبي/ أزهو به/ وأغالــي برعما نبتا
للغيب وحدته/ قد كان متكئــا على الحديث/ ولما أشرقت سكتا
يبني ويهدم ويستعـدي حــرائقــه/ وينزل الأرض/مثل البرق منصلتا
بالأمس جاء (وكان العمر يرقبه)/ في البال ضوأ كالذكرى/وما التفتا

-2

ورودها سانح/ لوشــاء دثرهـــا ببردة /وارتمى كالصبح عريانا
تهيج البرق والأمواج/ زرقتهـــا/ كسته حلتهـــا، سمته إنســانا
هي التي/(لا يقول الموت صاحبه)/ يحسه دبقا في الروح نشوانــا
تدنو وتبعد/يشتاق المدى حلقا/ يشده للرؤى ماء ونيـــــــــرانا
مازال ينفحها من فرط وحشته/
متى ستمتلئ الأكواب؟/غيمتها تمرّ فـــي وحل/ما زال ظمآنــا
سنوحها حرقة/لو شاء مزقها/ أو مزقتــه وراء الغيب كتمانــا
تدنو وتبعدها أسرار دهشتها/
ولم يزل عاشقا/في كل جارحة عيالها/أبدا نذرا وقربـــــــــــانا

-3

ردي علي ردائي إنه تعب يختارني/ غيمة للأفـــــــــق تدنيني

---

[270] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص55.

كأنني وأنا قبل التراب فتى/ يهفو لحمأته.. للنار.. للطـــــــين

أختارني عامدا/للغيب لوّح بي/

أعطيته موجة للذكرى/وصارية للبحر/ أدمنته من قبل تكوينـــي

أهذي به حاملا غيمي أسائله/ أين التي ؟/فجأة رنّت خلاخلهـــا

وحينما اكتحلت عيني برؤيتها/ وجدت نفسي مقتولا بسكينـــي

بعد البيت الأخير أعلاه يرد سطر غير موزون ثم تترى أسطر أخرى على بحر الكامل.[271]

إن ماجعل الأسطر الحرة ترتد إلى أبيات عمودية هو اللجوء إلى القافية بعد عدد من التفعيلات مماثل لما هو عليه في الشعر العمودي، الأمر الذي جعل من القافية مصبا إيقاعيا للجمل المتواترة، وهكذا اشتغلت القافية بالطريقة نفسها التي تشتغل بها في الشعر العمودي. علاوة على ذلك فإن كثيرا من الأسطر في قصيدة "عزف منفرد " ترد مكتملة وزنيا إذ تساوي شطرا أو أكثر من شطر أو نصف شطر أو ثلاث تفعيلات أو تفعيلة من البسيط العمودي:

أزهو به = مستفعلن

وأغالي برعما نبتا = فعِلن/ مستفعلن/فعِلن

للغيب وحدته= مستفعلن/ فعِلن

يبني ويهدم يستعدي حرائقه = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

بالأمس جاء(وكان العمر يرقبه) = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

ورودها سانح = متفعلن/ فاعلن

لوشاء دثرها ببردة = مستفعلن/ فعِلن/متفعلن

وارتمى كالصبح عريانا= فاعلن/مستفعلن/ فاعلْ

كسته حلتها سمته إنسانا= متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فاعلْ

هي التي= متفعلن

لا يقول الموت صاحبه = فاعلن / مستفعلن/ فعِلن

[271] الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص60 وما بعدها.ويبدو السطر غير الموزون أشبه بعنوان لما يليه من الأسطر الشعرية.

يحسه دبقا في الروح نشوانا = متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

يشده للرؤى ماء ونيرانا= متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلْ

مازال ينفحها من فرط وحشتها = مستفعلن / فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

ما زال ظمآنا = مستفعلن/ فاعلْ

سنوحها حرقة = متفعلن/فاعلن

لو شاء مزقها= مستفعلن/ فعِلن

أو مزقته وراء الغيب كتمانا= مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

تدنو وتبعدها أسرار دهشتها = مستفعلن/ فعِلن/ مستفعلن / فعِلن

ولم يزل عاشقا= متفعلن/فاعلن

في كل جارحة عيالها = مستفعلن/ فعِلن/متفعلن

أبدا نذرا وقربانا= فعِلن/ مستفعلن/ فاعلْ

ردي علي ردائي إنه تعب يختارني= مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن

غيمة للأفق تدنيني = فاعلن/مستفعلن/فاعلْ

كأنني وأنا قبل التراب فتى = متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/ فعِلن

يهفو لحمأته للنار للطين = مستفعلن/ فعِلن/مستفعلن/فاعلْ

اختارني عامدا=مستفعلن/ فاعلن

للغيب لوح بي= مستفعلن/ فعِلن

أهذي به حاملا غيمي أسائله = مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعِلن

أين التي= مستفعلن

فجأة رنت خلاخلها= فاعلن/مستفعلن/ فعِلن

وحينما اكتحلت عيني برؤيتها = متفعلن/ فعِلن/ مستفعلن/ فعِلن

وجدت نفسيَ مقتولا بسكيني= متفعلن/ فعِلن/مستفعلن/فاعلْ

هذا الاكتمال الوزني يعني، سلبا، غياب التدوير في مثل هذه المواضع ، على الرغم من أن التدوير كان، إلى جانب التقليل من التقفية، الأداة التي لجأ إليها أدونيس حين تعامل مع بحر البسيط في قصيدة حرة كما أشرنا سابقا. وهكذا يبدو

جليا تحكّمُ البحر بالشاعر فهو يدفعه نحو البناء العمودي دفعا ويظهر ذلك خاصة في السطرين الأخيرين أعلاه، إذ لم يعد الشاعر أن قسم بيتا عموديا إلى شطرين.

هذا ما نصادفه أيضا في قصيدة " النوافذ المنكسة "[272] للشاعر نفسه، وهي مقسمة إلى ثلاثة مقاطع، يمكن رد أسطرها إلى أبيات عمودية بسهولة، بل إن بعض الأسطر تأتي معادلة لشطر البسيط التام، وهكذا نجد أنفسنا، مثلا، أمام بيت عمودي مكتمل في بداية القصيدة:

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني..

بومضها، واشرأبّت قامة الشجن![273]

وهو ما يتكرر في المقطع الأخير من القصيدة من خلال سطرين/شطرين:

نوافذ الشرق مازالت منكسة

فمن سيرفعها للشمس يا وطني[274]

وبين بداية القصيدة ونهايتها تتراكم الأسطر المكونة من أربع تفعيلات(ما يعادل شطرا من البسيط التام) وقد يتتابع السطران/الشطران ليكونا بيتا تاما.تتمثل مجموعة الأبيات في ما يلي(وقد يتتالى أكثر من بيت):

من يقنع الروح أن تنسى معابدها..

وتطمئن لدفء خارج الزمن؟!

***

من يقنع الجمر أني لست أكرهه،

لكن دمع الشتاء المر ،،يطفئني؟!

***

وحن دربي للأصداف ثانية

وأصبح الدرب -حتى الدرب- ينكرني؟!

***

[272] الأخضر فلوس، المصدر السابق ، ص 87-90.

[273] المصدر نفسه، ص87.

[274] المصدر نفسه، ص90.

وأتعبتني* ديار كنت أسكنها..

وهاهي اليوم رغم البعد تسكنني!!

نوافذ الشرق مازالت منكسة!

تنام تحت صواري الليل ..والسفن!

تشك في الهمس ..أن تبكي الرياح به،،

وليس تسمع نبض الأرض في غسق!

***

تشق صدر المدى المسمرّ خطوته!

يروض الخيل والفرسان للرسن!

***

ونسوة بكؤوس أترعت زبدا!

حتى تجود نياق الجوع باللبن!

***

لا النيل يشفي تراب الأرض من ظمأ..

ولا أبو الهول قد أقعى على ذنب

أما الأسطر/الأشطر المنفردة فتتمثل في:

كؤوسي البيض قد جفت منابعها

***

من يقنع الروح أن تنسى مسالكها؟!

***

ومن يرى النجمة الأولى ليخبرها

***

كأنها لم تكن سيفا،لذي يزن!

***

* في الديوان "وأتعبني"وهو خطأ طباعي واضح.

لم تبق غير زوايا الجرح مشرعة

***

إذا الحقائب حزت - كالمدى – كتفي

***

كأنها لم تكن حلما وأشرعة

***

لناقلات دم السمرا.. بلا ثمن

وهكذا تقترب القصيدة من البناء العمودي اقترابا شديدا يؤكد أنها، ومثيلاتها من القصائد، ليست سوى قصيدة عمودية حاول الشاعر إخراجها في شكل الشعر الحر.

هذا الشكل الحر الذي يرتد إلى أصل عمودي يشكل ظاهرة في ديوان للشاعر عيسى قارف هو ديوان"والآن..." حيث نصادف سبع قصائد حرة شكلا يمكن ردها ، ببساطة، إلى أصل عمودي موحد القافية، غير أن ما يميز هذه القصائد أنها لا تأتي على بحر البسيط فقط ، إذ تتجاوزه إلى خمسة بحور أخرى، كما أنها تتميز بالقِصر حين ردها إلى أصلها العمودي، الأمر الذي يجعلنا ننبه إلى أن استعمال مصطلح القصيدة هنا فيه تجاوز للمفهوم القديم الذي يتضمن شرط الطول المقدر بسبعة أبيات[275]. أما القصيدة التي على البسيط فهي قصيدة "ليلى عارية/قيس منبهر"[276]، وهي تتكون من تسعة أسطر يمكن ردها إلى بيتين عموديين:

رمتْ قميصَ حياء/فاستوت حببا   من قبضة الماء/أو/من خيمة العطرِ

أكان للبحر عقل /وهـــي عارية/   ففي فم البحر رمل/وهو لا يدري!!؟

وأما القصائد الست الأخـــرى فتستثمر بحورا غير البسيط كما سبقت الإشارة، فقصيدة " الروح"[277] تجري على بحر الخفيف، وهي تتكون من أحد عشر سطرا يمكن ردها إلى أربعة أبيات عمودية. وقصيدة "أنثى المكان"[278]

---

[275] ينظر مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص293.
[276] عيسى قارف، والآن...، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،ط2، الجزائر،ص63.صدرت الطبعة الأولى منه عن دار سعاد الصباح، الكويت 2002.
[277] المصدر نفسه ، ص 20.
[278] المصدر نفسه ، ص28.

تجري على المتقارب، وتتكون من ستة أسطر يمكن ردها إلى بيتين عموديين أولهما مصرع:

خبا فيكِ من نارنا العنبرُ/ فصرتِ تموتين/ لا نشعرُ!!

كلانا بــدا نازفا بالعراء/ حديــثا / رواه فــم أحمرُ!!

وما يقرّب هذه القصيدة من الشكل العمودي أن سطرين فيها يماثلان شطرين كاملين من المتقارب.

وتجري قصيدة "ها أنت تدخل في المعاني"[279]، وهي عبارة عن سبعة عشر سطرا شعريا، على بحر الكامل، ويمكن ردّ هذه الأسطر إلى أربعة أبيات عمودية. في حين أن قصيدة"إني أراني أعصر خمرا"[280] تسير على بحر الطويل وهي عبارة عن سبعة عشر سطرا ترتد ببساطة إلى خمسة أبيات عمودية مصرعة المطلع:

أزيد اتساعا/ كلما ضاق جانبي/ ويورق قلبي، كلما خان/صاحبي!!

وعلى نفس البحر تمضي قصيدة "اللوحة"[281] المتكونة من ثمانية عشر سطرا ترتد إلى خمسة أبيات عمودية.

أما قصيدة" رأس العام"[282] فهي على الوافر، وتتكون من ثمانية أسطر ترتد إلى بيتين عموديين أولهما مصرع :

عصرتُ/ لليلة الميلاد/ دمعي نبيذيا/ ومــا أشعلت شمــعي/

فرأس العام/ لا يحتاج خمرا/ سأستبقي لرأسي/ ما بوسعي!!

وهكذا فإن التعامل مع بحر البسيط بهذه الطريقة، ينم، عن رغبة في التخفف من ثقل هذا البحر بتفاعيله الثماني التي تجعل منه بحرا طويل المدى، فكأننا بالشعراء يعملون على تشظي هذا البحر بإعادة توزيعه على أسطر شعرية تتراوح بين الطول والقصر، ومن ثم تتحقق غايتان: التنوع والخفة الإيقاعيان.

[279] عيسى قارف ،المصدر السابق، ص32.
[280] المصدر نفسه ، ص36.
[281] المصدر نفسه، ص58.
[282] المصدر نفسه، ص40.

تداخل البحور والأوزان:

من الظواهر الإيقاعية اللافتة للانتباه في مدونتنا(في الشعر الحر خاصة) تداخلُ البحور والأوزان في نطاق القصيدة الواحدة، وهنا نميز مستويين لهذا التداخل:

مستوى أول نميز فيــه انقســام القصيدة الواحدة إلى مقاطــع واضحة شكليا، يسير كل مقطع منها على وزن مخصوص.

ومستوى ثان يكون التداخل فيه حاصلا داخل المقطع الواحد من القصيدة.

وهــذه الظاهرة ليست جديدة، فهــي تعود زمنيا إلى ثلاثينيات القرن الماضي، وقد أثارت نقاشا حولها، وإن كان البعض قد نظر إليها على أنها مما يعيب الشعر ويؤثر سلبا على تلقيه، ومن هؤلاء البعض محمد عوض محمد الذي نشر سنة 1933 مقالا في مجلة الرسالة تحت عنوان "مجمع البحور وملتقى الأوزان"، ومما جاء في هذا المقال:

« أما هذا الضرب من القريض- وقد سميناه مجمع البحور- فإنه يسوغ للشاعر في المنظومة الواحدة والموضوع الواحد أن يجمع بين ما شاء من بحور الشعر، بلا قيد أو شرط، فينتقل كما شاء وشاء له الهوى من وزن بلا سبب ظاهر، وبدون أية قاعدة مفهومة أو غير مفهومة».[283] ويتنبأ صاحب المقال لهذا النوع من الشعر بأن مصيره سيكون شبيها بمصير الشعر المرسل وهو الزوال وخمود الجذوة.[284]

هذه النظرة السلبية المحكومة بالتقليد الشعري القائم على الوحدة، خاصة وحدة الوزن ، ستأخذ في الانحسار شيئا فشيئا ، لنجد هذا التداخل بين البحور يتحول لدى النقاد المعاصرين إلى عنصر من عناصر الإثراء الإيقاعي، فحسن الغرفي، على سبيل التمثيل، يرى أن التداخل بين البحور يجعل من القصيدة

---

[283] محمد كامل الخطيب(تحرير وتقديم)، نظرية الشعر،ج4(مرحلة مجلة أبولو)، القسم الثاني(مقالات وشهادات)،، وزارة الثقافة، دمشق 1996.، ص ص 361،362.

[284] ينظر المرجع نفسه، ص365.

الشعرية سمفونية متنوعة الإيقاعات، بحسب الموقف الشعوري للشاعر.[285] لكن الغرفي يحاول تقييد هذا التداخل أو التنويع الإيقاعي، كما يدعوه أيضا، من خلال ذهابه إلى أن الحديث عن ذلك لا يمكن إلا عند الانتقال من مقطع شعري إلى مقطع آخر في القصيدة نفسها.[286] وبالنسبة للباحث حاتم الصكر، فإن هذا التداخل، أو ما يسميه هو بالخلط العروضي« يساهم في كسر حدّة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية».[287]

وفي الشعر الجزائري السبعيني لم تغب هذه الظاهرة بمستوييها المشار إليهما فيما سبق، مثلما يذكر الباحث شلتاغ عبود شراد.[288]

بالعودة إلـــى مدونتنا نلفي التداخل بيـــن البحور في الشعر العمودي نادرا جدا، فلا نكاد نعثر عليه سوى فـــي ديوان "الأرض والجدار"، وذلك فـــي قصيدة "تكران" [289]. تتكون هـــذه القصيدة من ثلاثة مقاطـــع طويلة إذا مـــا قسنـــاها إلـــى متوسط طول المقاطع في مدونتنا، وهـــذه المقاطع الثلاثة مرقمة ومعنونـــة (1- أعاجيب،2- أوهام،3- نكران).وقد جاء المقطعان الأول والثالث على الكامل التام، بينما جاء المقطع الثاني على البسيط التام .

أما في الشعر الحر فإن التداخل يحدث أكثر ما يحدث، بين البحرين المهيمنين: المتدارك والمتقارب. وهذا التداخل بين البحرين يتم على المستويين السابقين.

في المستوى الأول يمكن إدراج قصيدة " ألعاب نارية"[290] التي تتكون من ثلاثة مقاطع مرقمة بأرقام عربية، علاوة على عنونة المقطعين الثاني والثالث(الناي، لقاء)، في حين يعوض العنوانَ في المقطع الأول نقاط حذف. والملاحظ على مقاطع هذه القصيدة أن المقطعين الأول والثاني يسيران على بحر المتدارك، ثم يتم التحول إلى المتقارب في المقطع الثالث (لقاء).

---

[285] ينظر حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب 2001، ص 110.
[286] ينظر المرجع نفسه، ص111.
[287] حاتم الصكر، حلم الفراشة،ص36.
[288] ينظر شلتاغ عبود شراد،حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1985، ص ص 148،149.
[289] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص83-85.
[290] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص39-41.

وفي المستوى الثاني تتدرج قصائد عديدة منها قصيدة "نداءات البحر" من ديوان "الأنهار الأخرى" التي تُفتتح بسطرين على المتقارب:

أنا ما نسيت ولكنه الشعر قد جرني نحو خلوته

ثم علمني...فمشيت على مائه حافيا أرتعد![291]

ثم تتحول القصيدة إلى المتدارك الذي يعد البحر الأساسي فيها:

دثّرتني التي في يديها

من الوقت جوهره

ومن الماء كوثره

ومن العمر هذا الأبد[292]

ثم ترتد القصيدة إلى المتقارب ولكن ضمن مساحة سطرين فقط، ليستمر المتدارك بعد ذلك، ولكن المتقارب يعود ليختتم القصيدة في السطرين الأخيرين:

فإما نسيت فلا تنسني

أيها العاشق المنفرد..[293]

وهكذا نلفي المتقارب يتصدر القصيدة (تتكون من 57 سطرا)ويتوسطها ثم يختتمها.والملاحظ على القصيدة وحدة القافية فيه (الدال الساكنة)، الأمر الذي ترتب عنه تجاوب بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب.

وشبيه بما يحدث في هذه القصيدة ما نصادفه في دواوين أخرى مثل ديوان "إحداثيات الصمت " الذي نصادف في أكثر من مقطع من مقاطعه• تداخلا بين المتدارك والمتقارب حسب المستوى الأول من التداخل، ومن ذلك ما يحدث من تداخل في المقطع الثالث[294]، إذ نلفي تناوبا بين البحرين، فالمقطع يبدأ بأسطر من المتدارك:

ثمّ ها إن شيئا يسمى بلادا

له وقع سلسلة القيد في أذن الروح

---

[291] الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص57.

[292] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[293] المصدر نفسه، ص60.

• الديوان مقسم إلى 28 مقطعا مرقما.

[294] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص9-12.

شيئا يعض كأحجار قبر على جسمي الكهل

من أين آتي إليها، بلادا

تحمّلني وزر كوني ابنا لها..[295]

ثم يتم التحول إلى المتقارب مباشرة:

تبذّرني مثل آخر قطعة نقد لها في القمار

وها إن ما لست أدري

مآذن مغموسة في دمي، ودمي

كائن لغوي، على غيمة الروح متكئ،

ثمّ قوم..

يمرون بيني وبيني إلى التيه،

يبنون باسمي كلاما لكي يهدموه[296]

وهـــذا التداخل بين المتقارب والمتدارك يُعدّ أمـــرا لافتا في ديوان" أسفـــار الملائكة" للشاعـــر عز الدين ميهوبـــي، يظهرذلـــك فـــي قصائـــد عديدة:روما[297]،آهاكلايث-دبلن[298]، تناهي[299]، كوموري[300]، نوسة[301]، سؤال النادل[302]. وحسبنا الوقوف عند نموذج من قصيدة "كوموري" لملاحظة التداخل بين البحرين السابقين:

لو كنتُ مليكا على الكون

جئتُ بشمسي إليكْ

لأن الشموع إذا انطفأت

يحزن القلب

يسقط عمري هشيما بكلتا يديكْ [303]

---

[295] الأخضر بركة، المصدر السابق، ص09.
[296] المصدر نفسه ، ص ص 09،10.
[297] عز الدين ميهوبي،أسفار الملائكة،جمعية البيت للثقافة والفنون،ط1، الجزائر 2008، ص19 -21.
[298] المصدر نفسه، ص ص25،26 .
[299] المصدر نفسه، ص61-63.
[300] المصدر نفسه، ص79-81.
[301] المصدر نفسه، ص85-104.
[302] المصدر نفسه، ص140-142.
[303] المصدر نفسه، ص ص 79.

في هذا النموذج نميّز وزنين هما المتدارك (البحر الأساسي في القصيدة) في السطرين الأول والثاني، والمتقارب في الأسطر الثلاثة التالية، وتأتي القافية هنا بمثابة القاسمة الوزنية:

س1: /0/0 ///0 /0//0 /0/

فعْلن فعِلن فاعلن فاعـــ

س2: /0 ///0 /0//00

لن فعِلن فاعلانْ

س3: //0/0 //0/ //0/ //0

فعولن فعولُ فعولُ فعو

س4: /0 //0/0 /

لن فعولن فـــ

س5: /0/ //0/0 //0/0 //0/0 //00

عول فعولن فعولن فعولن فعولْ

ولكن يحدث أحيانا أن نجد قصائد تجمع بين مستويي التداخل، ومنها قصيدة "افتتان" من ديوان "مقام البوح" وهي مقسمة إلى مقاطع، يجري أغلبها على المتدارك البحر الأساسي فيها، ولكننا نصادف تحولا داخل بعض المقاطع إلى بحر المتقارب، علاوة على أن المقطع الثالث من القصيدة يأتي على المتقارب بعد مقطعين على المتدارك، ولكننا نلاحظ في نهاية المقطع الرابع تحولا، أو عودة إلى المتدارك:

ترش العطور على سنواتي.

وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي

وتثير الفتى...

كي يطول الطريق.[304]

[304] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 23.

إن التقطيع العروضي للأسطر السابقة يبين بجلاء كيف تم التحول من المتقارب إلى المتدارك:

س1: 0/0// /0// /0// 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن
س2: /0// /0// 0/0// /
فعول فعول فعولن فــ
س3:0/0/ /0// /0// 0/0//
عولن فعول فعول فعولن
س4: 0/// 0//0/
فعِلن فاعلن
س5:0//0/ 00//0/
فاعلن فاعلانْ

وهكذا يأتي السطران الأخيران على المتدارك ليعيدا ربط الصلة بالبحر الأساسي في القصيدة، وليمهدا، إيقاعيا، للمقاطع الآتية.

في حالات أخرى نجد التداخل واقعا بين بحري المتدارك والكامل، كما في قصيدة "حالتان وفاتحة"[305] التي تتكون من ثلاثة مقاطع (1- حالة أولى، 2- حالة ثانية، 3- فاتحة)، حيث نلفي المقطعين الأول والثالث على المتدارك، بينما جاء المقطع الثاني على الكامل. وفي رأينا أن التحول من المتدارك إلى الكامل لا يلغي انسجام الإيقاع في القصيدة، ذلك لأن تفعيلة المتدارك ليست سوى جزء من تفعيلة الكامل سواء أكانت تفعيلة المتدارك (فاعلن) أو(فعِلن ///0) أو (فعْلن/0/0).وإذا عدنا إلى الديوان الذي يضم القصيدة السابقة وهو ديوان "الإغارة" ألفينا حضورا لتفعيلة (فاعلن) ضمن قصيدة من الكامل هي قصيدة "المؤجلة" التي تبدأ هكذا :

لك أن تكون كما تشاء،
ولي بلادي

[305] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص51-55.

عاشقا أرنو إلى عطش الحقول[306]

ثم نطالع في القصيدة نفسها:

كن إذن

روحا جديدا للقتيلْ.[307]

حيث نصادف تجاورا بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة الكامل على هذا النحو:

0//0/

فاعلن

00//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلانْ

وفاعلن في هذا السياق ليست، في الحقيقة، سوى تغيير بالحذف أصاب تفعيلة الكامل.

ومن البحور التي يحدث التداخل بينها الرمل والهزج، وهذا ما نصادفه في قصيدة "تتبأت كثيرا كي تراني" للشاعر عيسى قارف، فهذه القصيدة يهيمن فيها بحر المتدارك، ولكننا نلاحظ تحولا في وسطها إلى الهزج القائم على تفعيلة (مفاعيلن). يظهر ذلك في النموذج الآتي:

ومن الخمرة أستبقي انتباهي

شتاءُ المفرد النائي..انطباعات إلى الرملِ

يكاد الخنجر الزاهد ينعينا..كهذا الشعر

يستجلي سماء الله طلقا كي يرانا.

منطق الفقر استوائيٌّ[308]

بتحليل السطرين الأول والثاني من النموذج تظهر لنا عملية التحول من الرمل إلى الهزج:

0/0//0/ 0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن= بحر **الرمل**

---

[306] بوزيد حرز الله، المصدر السابق، ص63.
[307] المصدر نفسه، ص65.
[308] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص67 وص69.

/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلُ= بحر **الهزج**

وهذا التداخل بين البحرين نابع من كونهما ينتميان إلى دائرة واحدة ، بحيث يتم التحول العروضي، من أحدهما إلى الآخر بشكل يسير جدا، ولعل النموذج الذي بين أيدينا يصدق هذا الكلام ويؤيده.فلو اعتبرنا السطر الأول ذا ضرب محذوف(فاعلا) مع إعمال تقنية التدوير العروضي، فإن النموذج سيصبح كله جاريا على الرمل:

س1: 0/0/// 0/0/// 0//0/ 0/

فعلاتن فعلاتن **فاعلا** فا

س2: 0/0// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ /

علاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فــ

س3: 0/0// 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ /0/

علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعــ

س4: 0/0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قد نلفي أيضا تداخلا بين أكثر من بحرين، مثلما هو الحال في قصيدة "الشاعر" لنجيب أنزار التي يتداخل فيها المتدارك والرجز والكامل حسب المستوى الأول من مستويي تداخل البحور الشعرية، هذا علاوة على اضطراب الوزن أحيانا، والملاحظ أن اضطراب الوزن ظاهرة لافتة في ديوان " كائنات الورق":

الشاعر معذورْ،

إذ كيف يحتمل الكتابه،

من غير أن ينتابه الغرورْ؟[309]

---

[309] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص55.

يرِد السطر الأول على المتدارك:(فعْلن(/0/0) ، فعِلن(///0)،فاعْ (/00).أما السطر الثاني فيخضع لتشكيلة الكامل: متْفاعلن(/0/0//0)، متفاعلاتن(///0//0/0). في حين أن السطر الثالث يأتي على وزن الرجز: مستفعلن(/0/0//0)، مستفعلن (/0/0//0)، فعولْ(//00).

كما تصادفنا في الديوان نفسه قصيدة" الآن أريدك تتجلى" التي يتم التداخل بين البحور فيها حسب المستوى الأول أيضا، جاء في بداية القصيدة قول الشاعر:

جارح هذا الصباح الجريحْ،

جارح هذا الرصيف المغتربْ،

جارح هذا الدم الأخضر بين العابرينْ،

جارح أن تتسمى الوردة الأفعى حنينْ،[310]

تحتمل هذه الأسطر الشعرية قراءتين إيقاعيتين على الأقل، في القراءة الأولى نعتبر السطر الأول جاريا على المديد، ثم تليه الأسطر الأخرى على الرمل، يظهر هذا من خلال تقطيع السطرين الأول والثاني:

/0//0/0 /0//0 /0//00

فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ = بحر المديد

/0//0/0 /0//0/0 /0//0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا= بحر الرمل

أما القراءة الثانية فتجعل السطر الأول متشكلا من تفعيلتي المتدارك والمتقارب، يليهما بحر الرمل في بقية الأسطر:

/0//0 /0/0 //0/0 //00

فاعلن فعْلن فعولن فعولْ

/0//0/0 /0//0/0 /0//0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

310 نجيب أنزار، المصدر السابق، ص28.

وسواء أأخذنا بالقراءة الأولى أم الثانية فإن القصيدة تظل مشكلة من أكثر من بحر، إذ يهيمن عليها المتدارك والرمل، ويظهر المتدارك صريحا في قول الشاعر:

المسامير دُقّت على عجلٍ منذ أن خاب كل مسيحْ،

وأنا ها أنا جارح في كل مديح،

أتبنى الجهات التي لا تصيحْ،[311]

00/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلانْ

00/// 0/0/ 0//0/ 0//0/ 0///

فعِلن فاعلن فاعلن فعْلن فعِلانْ

00//0/ 0//0/ 0//0/ 0///

فعِلن فاعلن فاعلن فاعلانْ

أما التداخل بين أكثر من بحرين، حسب المستوى الأول من مستويي التداخل، فهو ما نلحظه في قصيدة "قصائد من البحر" من ديوان "مرثية الرجل الذي رأى".[312]

تتألف القصيدة من أربعة أقسام أو قصائد فرعية مرقمة ومعنونة حسب الترتيب الآتي:

1- حالات مسافر: هذا القسم مقسم بدوره إلى ثلاثة مقاطع عارية من الترقيم والعنونة.

2- محارة فينوس:هذا القسم غير مقسم إلى مقاطع.

3- رقص: هذا القسم، أيضا، غير مقسم إلى مقاطع

4- البحر: هذا القسم شبيه بالقسم الأول، فهو مقسم إلى ثلاثة مقاطع خالية من الترقيم والعنونة.

---

311 نجيب أنزار، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

312 الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص65-80.

يسير القسمان الأول والثاني على بحر المتقارب، وفي القسم الثالث تتحول القصيدة إلى بحر الرمل.أما القسم الرابع فإننا نميز فيه تحولا إلى الرجز في المقطع الأول منه، ثم عودةً إلى المتقارب في المقطعين الثاني والثالث.

وقد يبلغ التداخل بين الأوزان ذروته ليترافق مع اضطراب الوزن والخروج إلى تفاعيل لا يمكن ردها إلى بحر بعينه، وهذا ما نلاحظه في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، وديوان "كائنات الورق" وديوان "بلاغات الماء"، ومن أمثلة ذلك قصيدة "في بلادي" من الديوان الأول.ففي هذه القصيدة، علاوة على اضطراب الوزن أحيانا، يجتمع المتقارب والمتدارك والرمل والسريع، يظهر ذلك من خلال النموذجين الآتيين:

1- في بلادي كل شيء

تمام التمامْ..

وكل شيء على ما يرامْ[313]

في هذا النموذج نلاحظ أن:

السطر الأول مكون من فاعلاتن فاعلاتن**(الخفيف)**.

والسطر الثاني مكون من فعولن فعولْ**(المتقارب)**.

والسطر الثالث مكون من متفعلن فاعلن فاعلاتْ**(مزيج من التفاعيل)**.

2- والأمن موفورٌ

ولو بعد عامْ

فعلام يغني الجميع

" يطير الحمام..يحط الحمامْ

أعدي لي الحزن كي أستريحْ "[314]

هذا النموذج يمكن أن يقرأ قراءتين عروضيتين، وفي كلتا القراءتين سنجد أنفسنا أمام بحور ثلاثة: السريع والمتدارك والمتقارب. ووجه الاختلاف بين القراءتين أو مبعثه أن القراءة الأولى تأخذ بالتدوير العروضي بين السطرين

[313] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص16.
[314] المصدر نفسه، ص17.

الثالث والرابع، أما القراءة الثانية فتهمل مسألة التدوير، في الحالة الأولى نحصل على التشكيلات الإيقاعية الآتية:

س1: /0/0//0 /0/0

مستفعلن مستفـــ

س2: //0 /0//00

علن فاعلانْ

س3: ///0 ///0 /0//0 /

فعلن فعلن فاعلن فـــ

س4: //0 /0//0 ///0 /0//00

علن فاعلن فعلن فاعلانْ

س5: //0/0 //0/0 //0/0 //00

فعولن فعولن فعولن فعولْ

حسب هذه القراءة التي تراعي التدوير نكون إزاء بحر السريع الذي ينتشر في السطرين الأول والثاني، ثم يتحول الوزن إلـــى المتدارك في السطرين التاليين، لنجد أنفسنا إزاء المتقارب في السطر الأخير.

أما عند إهمال التدوير فإن الاختلاف عن التشكيلات السابقة يكمن في السطرين الثالث والرابع، إذ نحصل على ما يلي(مع تسكين آخر السطر الثالث: الجميعْ):

///0 ///0 /0//00

فعلن فعلن فاعلانْ

//0/0 //0/ //0/0 //00

فعولن فعول فعولن فعولْ

وحسب هذه القراءة يظل البحر السريع متصدرا النموذج الشعري يتبعه المتدارك في السطر الثالث فالمتقارب في السطرين الأخيرين.

بقي أن نشير في آخر معالجتنا لقضية التداخل بين الأوزان، إلى أن هناك من الدواوين الشعرية ما نفتقد فيه أي نوع من التداخل الوزني، ومثال ذلك ديوان "مسافات" لنور الدين درويش، حيث نفهم من ذلك حرصا على وحدة الوزن في القصيدة الواحدة.

الجمع بين الشكلين العمودي والحر:

يلجأ الشعراء العرب أحيانا، في إطار التجريب الشعري، إلى الجمع بين الشكلين العمودي والحر ضمن القصيدة الواحدة، لكننا نلاحظ أن هذا السلوك الإبداعي قليل في شعرنا الجزائري المعاصر، وسنتوقف هنا عند نموذج للشاعرة "خيرة حمر العين" يتمثل في قصيدة "أنا والبحر".[315] في هذه القصيدة يتحاور الشعر العمودي والشعر الحر، داخل سياق إيقاعي موحد هو سياق بحر الوافر.

تطالعنا القصيدة منذ بدايتها بنيتها في الجمع بين الشكلين العمودي والحر، وذلك في المقطع الأول منها الذي يتكون من أربعة أسطر ليست في الحقيقة إلا بيتين عموديين من مجزوء الوافر:

وكان البحر يلطمني

على وجهي بلا رحمة

كأني صخرة هرمة

وكان البحر كالحمى[316]

هذه الأسطر تعطينا التفاعيل الآتية:

س1: //0/0/0 //0///0

مفاعلْتن   مفاعَلَتن

س2: //0/0/0 //0/0/0

مفاعلْتن   مفاعلْتن

[315] خيرة حمر العين،أكوام الجمر،ديوان المطبوعات الجامعية بوهران،ط1،الجزائر 1996،ص 11-15.
[316] المصدر نفسه، ص11.

س3:0/0/0// 0///0//

مفاعلْتن مفاعَلَتن

س4:0/0/0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن

في المقطع الثاني تتحول القصيدة إلى الشكل الحر مع الخروج إلى تفعيلات جديدة بالتصرف في تفعيلة الوافر بجعلها مذيلة (مفاعلَتانْ=00///0//) ، وهذا ما يحدث في السطر الرابع المكوَّن من تفعيلة واحدة، ووحدة التفعيلة هنا لها أثرها الواضح في لفت الانتباه إلى هذا الخروج الإيقاعي.وقد يتم التحول إلى مقلوب التفعيلة السابقة فنجد أنفسنا إزاء (متفاعلانْ=00//0///) كما هو الحال في السطر السادس، وهذا السطر أيضا يتكون من تفعيلة واحدة.كما يتم اللجوء إلى تفعيلة (مفاعلانْ= 00//0//) في السطر التاسع، وفي السطر العاشر تفاجئنا القصيدة بشطر على الوافر التام:

أرى طيرا على غصن كسير[317]

0/0/0// 0/0/0// 0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

ثم تفاجئنا من جديد بسطر تال أحادي التفعيلة (فعولْ= 00//)، وكأن هذا السطر عبارة عن ترجيع جزئي للسطر السابق.

بعد هذا يرد المقطع الثالث العمودي شكلا ووزنا (مجزوء الوافر)، ونعني بالشكل هنا طريقة الكتابة، علاوة على أنه موحد القافية(السين).

يليه مقطع رابع عمودي على الوزن نفسه والقافية نفسها.ويلي هذا المقطع مقطع خامس عمودي على الوافر المجزوء أيضا ولكن القافية فيه تتحول إلى الباء.

وتستمر هذه القافية مع الشكل العمودي في المقطع السادس، ولكن مع تحول بحر الوافر من المجزوء إلى التام الذي يتخذ شكلا موافقا لصورة البحر على الدائرة العروضية (مفاعَلَتن×3).

---

[317] خيرة حمر العين، المصدر السابق، ص12.

ثم يأتي المقطع الأخير من الشكل الحر، مع كثافة ملحوظة للقافية الموحدة(الراء).

وما يلاحَظ على هذه القصيدة أنها يتخللها بعض الخروج عن الوزن، وهي سمة قارة في شعر خيرة حمر العين، ونحن نقر مع الباحث يوسف وغليسي بأن «العثور على قصيدة لديها موزونة من أول سطر إلى آخر سطر أمر يشبه المستحيل».[318]

وفي قصيدة "سمط اللآلئ"[319] للشاعر الأخضر فلوس نواجه، أيضا، الجمع بين الشكلين العمودي والحر، لكن هذه القصيدة تختلف عن القصيدة السابقة في طغيان الشكل الثاني كميا، إضافة إلى تعدّد البحور الشعرية فيها.علاوة على كون القصيدة غير مقسمة إلى مقاطع.

تبدأ القصيدة بأسطر شعرية حرة على بحر المتدارك يسيطر عليها التدوير، الذي لا يوقف تدفقه، في أغلب الأحيان، سوى القافية(الفاء)، ثم تتحول إلى الشكل العمودي بثلاثة أبيات مصرعة البيت الأول، وذات قافية مختلفة(القاف)، وبحر جديد هو بحر البسيط.ثم تعود القصيدة إلى الشكل الحر وبحر المتدارك الذي يتم التحول عنه إلى المتقارب أحيانا، مع ظهور قافيتين جديدتين هما الذال واللام. ومن الوظائف التي يقوم بها الشكل العمودي منْح هذه القصيدة إيقاعا غنائيا ترنميا:

وأجر البلاد الصغيرة من دمعها
وأغني لها ...
(من فرط غربتها ضاقت بها الطرق
وخلفها ذكريات الفجر تحترق
كـــمها من ضباب كلما انتشرتْ
أغصانه في رؤاها خانها الورق
إذا تجيء ولولا وحي خطوتها

[318] يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه،منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي،قسنطينة 2008،ص171.
[319] الأخضر فلوس،الأنهار الأخرى، ص61-65.

ما امتد عند صداح اللحظة الأفق)[320]

وهكذا تقدم لنا القصيدة إيقاعين مختلفين، ومن خلال ذلك نكون إزاء صوتين متباينين.

وعلـــى كل، فإن هذه الممارسة الإيقاعية الجامعة بين الشكلين العمودي والحر، على ندرتها في الشعر الجزائري المعاصر، تعد وجها من وجوه التجريب الإيقاعي في هذا الشعر.

البحور الشعرية وسرعة الإيقاع:

تختلف البحور الشعرية فيما بينها في سرعة الإيقاع ، بل إن هذه السرعة تختلف في نطاق البحر الواحد، وذلك حين الانتقال من البحر كشكل مجرد إلى الواقع الشعري حيث تتعرض تفاعيل البحر إلى جملة من التغيرات الممثلة في الزحافات والعلل. وفي هذا السياق يرى سيد البحراوي أن ثمة إمكانية لتحويل أوزان الشعر العربي إلى موازيات مقطعية ، كما أن الزحافات والعلل لها مقابلات مقطعية، ففي حال تسكين ثواني الأسباب فإن الأمر يتعلق بجعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا، وفي حال حذف ساكن فإن ذلك يعني تحويل مقطع طويل إلى مقطع قصير، أما العلل فإنها تتسبب في أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه، أو تزيده مقطعين، أو تحوّل الطويل إلى قصير أو إلى مقطع زائد الطول...الخ.[321]

ويعمد البحراوي إلى الاستعاضة عن دراسة الزحافات والعلل بدراسة المقاطع الصوتية لقياس سرعة الإيقاع في البحور الشعرية، مقترحا طريقة تعتمد على تقسيم النص الشعري إلى مقاطع صوتية (قصير(ب) ، طويل (ـــ)، زائد الطول(¬))، ثم حساب تكرارات كل نوع من أنواع المقاطع لقياس سرعة كل جزء من أجزاء النص الشعري.[322]

[320] المصدر نفسه، ص63.
[321] ينظر سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص114.
[322] ينظر سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص65.

ولحساب السرعة تلك وجب تحديد سرعة المقاطع الصوتية وتقديرها كميا على أساس العلاقة بينها، فالمقطع القصير يعتبر ضعف المقطع الطويل في سرعته، وسرعة هذا المقطع تُكافئ مقطعا زائد الطول ونصفا، ومن هذا المنطلق يُعطى المقطع القصير رقم (6) ، والمقطع الطويل رقم (3)، والمقطع زائد الطول الرقم (2).ثم يتم حساب سرعة الإيقاع بالطريقة الآتية:

نقوم بحساب عدد مرات مجيء كل نوع من أنواع المقاطع الصوتية الثلاثة في كل جزء من أجزاء القصيدة ، ويتم قياس السرعة الافتراضية لكل نوع في كل جزء، وذلك بضرب عدد نوع من المقاطع في رقم سرعته الافتراضي، وبعد هذا نجمع النتائج ونقسم المجموع على عدد المقاطع في كل جزء، فنحصل على نسبة سرعة افتراضية لكل جزء من أجزاء القصيدة.[323] ولكي تتضح هذه العملية نسوق المثال التطبيقي الذي أورده البحراوي في سياق دراسته لقصيدة"مقابلة خاصة مع ابن نوح" للشاعر أمل دنقل.ويتمثل هذا المثال في السطر الأول من القصيدة، وهو يتكون من مقطعين قصيرين، وثلاثة مقاطع طويلة، ومقطع واحد زائد الطول، وبضرب عدد كل نوع في رقم سرعته الافتراضي نحصل على:

$$(2\times6)+(3\times3)+(1\times2)= 23$$

وبعد هذا نقسم هذا الناتج على عدد المقاطع وهو(6)، فنحصل على:

$$23\div6=3.83$$

وهذا الناتج يمثل نسبة السرعة الافتراضية لهذا السطر الذي هو الجزء الأول من قصيدة " مقابلة خاصة مع ابن نوح ".[324]

وبالعودة إلى البحور الشعرية نجدها تتفاوت في سرعتها الافتراضية حسب الجدول الآتي الذي يتضمن معظم البحور، مع مراعاة الترتيب من حيث السرعة:[325]

الوزن	نسبة سرعته الافتراضية	ترتيبه

[323] ينظر سيد البحراوي، المرجع السابق، ص ص 65،66.
[324] المصدرنفسه، ص 66.
[325] استوحينا هذا الجدول من سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص57 مع تعديل للنسب من قبلنا.

الكامل	4.8	الأول
الوافر	4.61	الثاني
المتدارك	4	الثالث
المتقارب	4	الثالث
الطويل	3.85	الرابع
المديد	3.85	الرابع
البسيط	3.85	الرابع
السريع	3.81	الخامس
المنسرح	3.75	السادس
الهزج	3.75	السادس
الرجز	3.75	السادس
الخفيف	3.75	السادس
المجتث	3.75	السادس
الرمل	3.75	السادس

ولكننا ننبه إلى أن الواقع الشعري لا يراعي دائما هذه النسب، لأن الشعراء يميلون دائما إلى اللجوء إلى التغيرات العروضية، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف عدد المقاطع من كل نوع ،وهو ما يؤثر على نسبة السرعة الافتراضية في بيت شعري عن نسبة البحر في حاله المجردة. هذا بالنسبة للشعر العمودي الذي يحافظ على عدد محدد من التفاعيل/المقاطع في كل بيت، أما بالنسبة للشعر الحر، فيضاف إلى ما سبق أن طول السطر الشعري غير محدد، وهو ما ينتج عنه اختلاف في طول الأسطر الشعرية في نطاق القصيدة الواحدة.هذا علاوة على التدوير الذي يؤثر أيضا بشطره التفعيلة بين سطرين شعريين.

وحين نطبق هذا الأمر على مدونة بحثنا من خلال البحور المهيمنة فيها فإننا نتوقف أولا عند بحر المتدارك الذي يتكون من تكرار تفعيلة فاعلن (/0//0).وتتعرض هذه التفعيلة إلى بعض التغيرات التي تزيد سرعتها أو تبطّئها،

ويظهر هذا الأمر من خلال مقارنة تلك التغيرات بالتفعيلة السالمة من حيث السرعة، مع العلم أن أشهر ما يصيب تلك التفعيلة القطع(فعْلن=0/0/)، والخبن(فعِلن=0///)، والتذييل(فاعلانْ= 00//0/) وهذا التغير لا يرد إلا في نهاية السطر الشعري، وهناك تغير آخر أدخله الشعراء المعاصرون يتمثل في تحوّل (فاعلن):إلى (فاعلُ = 0//) :

فاعلن= 0//0/ = – ب –

السرعة الافتراضية: (6×1)+(3×2)=3/12 = **4**

فعْلن=0/0/ = – –

السرعة الافتراضية: (3×2)= 2/6= **3**

فعِلن = 0///= ب ب –

السرعة الافتراضية: (6×2) +(3×1)=3/15= **5**

فاعلانْ = 00//0/= – ب – ¬

السرعة الافتراضية: (6×1)+(3×1)+(2×1)=3/11= **3.66**

فاعلُ = 0// = – ب ب

السرعة الافتراضية: (6×2) +(3×1)=3/15= **5**

يعني هذا أن شيوع (فعْلن =0/0/) يؤدي إلى بطء الإيقاع، وكذلك شيوع (فاعلانْ=00//0/)، غير أن الأولى قابلة للشيوع أكثر لعدم لزومها موقعا ثابتا في البيت والسطر الشعري على عكس التفعيلة الثانية التي تلازم آخر البيت أو السطر كما أشرنا سابقا.

نتحقق من هذا الأمر عمليا بالعودة إلى نماذج شعرية على المتدارك، من ذلك هذه الأسطر من ديوان "معراج السنونو":

لم يعدْ للقصيدة طقسُ القنوتْ

خذلتني الكمنجةُ

والنايُ تخنقه العنكبوتْ [326]

[326] أحمد عبد الكريم ،معراج السنونو، ص89.

تتكون الأسطر السابقة من المقاطع الصوتية الآتية:

س1: – – ب – – – ب – ب ب – – – ب ¬

س2: ب ب – – – ب – ب ب ب

س3: – – – ب – ب ب – – – ب ¬

أما سرعتها الافتراضية فهي كالآتي:

س1:(5×6) +(6×3) +(1×2)= 12/50= **4.16**

س2: (5×6) +(3×3)= 8/39=**4.87**

س3: (4×6) + (5×3) + (1×2)= 10/41= **4.1**

نلاحظ هنا أن السرعة الافتراضية ترتفع في السطر الثاني الذي يمثل الذروة، لتتراجع إلى أدنى مستوياتها في السطر الثالث، وذلك راجع إلى التدوير الذي أضاف إلى السطر الأخير مقطعا طويلا في بدايته،إضافة إلى وجود تفعيلة مذيلة في آخره.

وفي نموذج آخر نلاحظ حضورا لتفعيلة (فعْلن /0/0) الأمر الذي يؤدي إلى تباطؤ الإيقاع:

إشربْ،

إشربْ،حاذرْ،

منذ بدء الغواية،

لم يعترف أحد بأحدْ [327]

يحتوي هذا المقطع على التفاعيل والمقاطع الصوتية الآتية:

س1:فعْلن = – –

س2: فعْلن فعْلن= – – – –

س3:فاعلن فاعلن فعِـــ = – – ب – – – ب – ب ب ب

س4: لن فاعلن فعِلن فعِلن = – – – ب – ب ب – ب ب – ب ب –

أما السرعة الافتراضية للأسطر السابقة فهي:

س1: (2×3)=2/6= **3**

[327] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص22.

س2: (3×4)= 4/12= **3**

س3: (6×4) +(3×4)= 36/8= **4.5**

س4: (6×5) + (3×5)= 45/10= **4.5**

وهكذا يظهر لنا جليا أن السطرين الأقل سرعة هما السطران الأول والثاني حيث تحضر تفعيلة (فعْلن =/0/0).

وحين تتجمع تفعيلة (فعِلن= ///0) ذات السرعة الافتراضية القصوى فإن تأثيرها على سرعة السطر يكون واضحا،مثلما أن غيابها أو ندرتها لهما التأثير البيّن على سرعة الإيقاع، ويمكننا تأكيد ذلك من خلال هذا المقطع الشعري من قصيدة "سفر في رؤى العائد":

جسدي أفقٌ

وفؤادي نمارق مصفوفةٌ

وزرابيٌّ مبثوثةٌ

ورؤاي خيول سرَت جامحه.

وطني ملكٌ

والرعايا طيور مصفقة الأجنحه.[328]

في هذا المقطع نرصد التفاعيل وما يقابلها من المقاطع الصوتية على النحو الآتي:

س1: فعِلن فعِلن = ب ب – ب ب –

س2: فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن= ب ب – – ب – ب ب – – ب –

س3: فعِلن فاعلن فاعلن= ب ب – – ب – – ب –

س4: فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن = ب ب – ب ب – – ب – – ب –

س5: فعِلن فعِلن = ب ب – ب ب –

س6:فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن= – ب – – ب – – ب – ب ب –
– ب –

أما السرعة الافتراضية لكل سطر فهي كما يلي:

[328] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص96.

س1: **5** =6/30=(2×3)+ (4×6)

س2: **4.5**=12/54=(6×3) +(6×6)

س3: **4.33**=9/39=(5×3) +(4×6)

س4: **4.5**=12/54 =(6×3) +(6×6)

س5: **5** =6/30=(2×3) +(4×6)

س6: **4.2**=15/63 =(9×3) +(6×6)

وبالنسبة للبحر الثاني من حيث الهيمنة أي بحر المتقارب فإننا نختار المقطع الأول من ديوان "رجل من غبار" نموذجا لدراسة سرعة الإيقاع فيه:

س1:كان في صمته

س2:جدولا لم تسعْه الضفافْ

س3:فمضى يترنّح بين حدّينِ

س4:حدّ السلاحِ

س5:وحدّ الكفافْ

س6:كان فاتحةً للرصاصِ

س7:وخاتمةً للمطافْ [329]

حين نحلل هذا المقطع الشعري إلى المقاطع الصوتية التي يتكون منها كل سطر فيه نحصل على ما يلي:

س1: – ٮ – – ٮ –

س2: – ٮ – – ٮ – – ٮ ¬

س3: ٮ ٮ – ٮ ٮ – ٮ ٮ – ٮ – – ٮ

س4: – – ٮ – ٮ

س5: ٮ – – ٮ ¬

---

[329] عاشور فني، رجل من غبار، ص06.

س6: ـ ب ـ ب ب ـ ـ ب ـ ب ـ ـ ب ـ ب

س7: ب ـ ب ب ـ ـ ـ ب ب ¬

وحين نبحث عن السرعة الافتراضية في كل سطر فإن النتائج تكون على النحو الآتي:

س1: (2×6) +(3×4)= 24 / 6 = **4**

س2: (3×6) + (5× 3) + (1×2)= 9/35 = **3.88**

س3: (8×6) + (5×3) = 13/63 = **4.84**

س4: (2×6) + (3×3)= 5/21= **4.2**

س5: (2×6) + (2×3) + (1×2)= 5/20= **4**

س6: (5×6) + (5×3)=10/45= **4.5**

س7: (4×6) + (3×3) + (1×2) = 8/35= **4.37**

أما معدل السرعة في هذا المقطع فيمكننا الحصول عليه بقسمة مجموع السرعات الافتراضية(29.79) على عدد الأسطر(7) لنجد أنه يقدر بـــ **4.25**

وبالنسبة إلى بحر المتقارب نلاحظ أن سرعته الافتراضية مرتبطة، بشكل خاص، بثلاثة تغيرات تصيب التفعيلة فيه، وهي :الحذف(0//) الذي لا يصيب إلا التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري، وبه تصبح التفعيلة مكونة من مقطعين صوتيين قصير وطويل(ب–) والقبض(0//0//) الذي تتكون التفعيلة، بموجبه، من مقطعين قصيرين ومقطع طويل(ب– ب) والقصر(00//)، وبه تصبح التفعيلة مكونة من مقطعين أولهما قصير والثاني زائد الطول(ب¬) مع الإشارة إلى أن هذا النوع من المقاطع لا يأتي إلا في نهاية السطر الشعري. وعند مقارنة التفعيلتين المحذوفة والمقصورة بالتفعيلة السالمة(ب– –) نتبين أن التغيرات التي تصيب المتقارب تجعل سرعته الافتراضية أكبر، أو تحافظ على السرعة التي تتميز بها التفعيلة السالمة، ويتضح هذا الأمر بتحديد هذه السرعة في التفاعيل الثلاث:

فعولن : (1×6) +(2×3)= 3/12= **4**

فعو: (1×6) +(1×3)= 2/9= **4.5**

فعولْ: (2×6) +(1×3)= 3/15= **5**

فعولْ : (1×6) +(1×2)= 2/8 = **4**

وهذا يعني أنه كلما كثرت التغيرات كان الجزء العروضي أكثر سرعة:

وحين وصلْت..

إلى منتهى الدرب شاهدت وجها

بشكل رغيف صغير.. يئنّ

وحبلا طويلا تدلى من القلعة المائله

وخمس جماجم من تعب.. ودماءْ

يظلّلها شبح المقصله [330]

إذا بحثنا عن السرعة الافتراضية لهذه الأسطر وجب علينا أولا إظهارُ المقاطع الصوتية التي يتكون منها كل سطر:

س1: ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ

س2: ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ – –

س3: ᴗ – ᴗ ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ– ᴗ ᴗ

س4: ᴗ– – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ – – – ᴗ –

س5: ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ ¬

س6: ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – – – ᴗ –

أما السرعة الافتراضية للأسطر الشعرية فهي كالآتي :

س1: (4×6) +(2×3)= 6/30 = **5**

س2: (4×6) + (8×3) = 12/48 = **4**

س3: **(**6×**6)** +(6×3)= 12/54 = **4.5**

س4: (6×6) +(11×3)= 17/69= **4.05**

س5: (9×6) +(4×3) +(1×2)= 14/68 = **4.85**

س6: (6×6) +(5×3)=11/51= **4.63**

ويظهر أثر التغيرات في سرعة الإيقاع في كون السطر الأكثر سرعة ، وهو السطر الأول ، يخلو من التفاعيل السالمة، فهو مكون من تفعيلتين مزاحفتين(فعولُ

[330] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص50.

فعولُ)، في حين أن السطر الأقل سرعة ، وهو السطر الثاني، يخلو من التفاعيل المزاحفة، فكل تفاعيله سالمة(فعولن×4).

البحر الثالث الذي نتوقف عند سرعة الإيقاع فيه هو الكامل الذي ينشأ من تكرار تفعيلة(متفاعلن =///0//0).وإذا عدْنا إلى التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلة ألفينا الإضمار(متْفاعلن= /0/0//0) أشهرها، وهـذا التغير غير محدد موقعيا، أي أنه يوجد في حشو البيت/السطر ، كمـا يمكن أن يقع فـي نهاية الجزء العروضي.يضاف إلى ذلك أربعة تغيرات آخرى يتمثل أولها في الحذذ (متَفا= ///0)، أما الثاني فهو ناتج عن اجتماع الحذذ مع الإضمار(متْفا=/0/0)، والتغير الثالث هو التذييل(متفاعلانْ=///0//00)،وأما الرابع فيمثله الترفيل(متفاعلاتن=///0//0/0) وتتميز هذه التغيرات الأربعة بأنها محددة موقعيا، فهي لا تقع إلا في آخر الجزء العروضي(البيت أو السطر).وحين نقارن السرعات الناتجة عن هذه التفاعيل مقارنة بالتفعيلة السالمة (متفاعلن=///0//0) فإننا نجد ما يلي:

متَفاعلن= ب ب – ب – = (3×6) +(2×3)= 5/24= **4.8**

متْفاعلن = – – ب – = (1×6) + (3×3)= 4/15= **3.75**

متَفا = ب ب – = (2×6) +(1×3)= 3/15= **5**

متْفا= – – = (2×3)=2/6= **3**

متَفاعلانْ= ب ب – ب ¬ = (3×6) +(1×3) +(1×2)= 5/23= **4.6**

متَفاعلاتن= ب ب – ب – – = (3×6) +(3×3)=6/27= **4.5**

وهذا يعني أن التفعيلة المضمرة كلما شاعت في الجزء العروضي كانت سببا في بطء سرعة الإيقاع فيه، والعكس صحيح، أي أن هناك تناسبا عكسيا بين شيوع هذه التفعيلة وسرعة الإيقاع:

وارتبتُ ،هل جسدُ يطاول صبوتي؟ أو جذوةُ تهبُ السمـــاءَ رماديا؟

يـــا أيـــها الجسد الـــذي حمّلتـــــه غضّا،وكنتُ على ذراه الباكيا[331]

---

[331] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص49.

يقدم لنا هذان البيتان نموذجين لشيوع التفعيلة المضمرة، ففي البيت الأول ترد هذه التفعيلة مرتين(في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني). أما في البيت الثاني فإن التفعيلة المضمرة تتكرر أربع مرات (في بداية كل شطر ونهايته):

ب1: 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن **متْفاعلن** متَفاعلن متَفاعلن

ب2: 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

أما الشكل المقطعي للبيتين فهوالآتي:

ب1:– – ب – – ب ب – ب – ب ب – ب ب – ب – /– – ب – – ب ب – ب – ب ب – ب ب – ب –

ب2: – – ب – ب ب – ب ب – ب – – – – ب – / – – ب – ب ب – ب ب – ب – – – – ب –

وحين نبحث عن السرعة الافتراضية في البيتين الشعريين نلفيها في البيت الأول مقدرة بـــ **4.5** ، وفي البيت الثاني تبلغ نسبة **4.15** ، وهما نسبتان تؤكدان التناسب العكسي بين شيوع تلك التفعيلة وسرعة الإيقاع في وزن الكامل.

وحين يحدث أن تلتقي التفعيلة المضمرة بالتفعيلة التي يجتمع فيها الحذذ والإضمار فإن تأثير ذلك في بطء الإيقاع يكون أشد، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "على الجسر" لعقاب بلخير:

لو أن هذا الجسر ينطق لي   لكنه جنس من الصخر

لو أن غيم الصيف يسعفني   ليقول ما يدريه بالقطْر[332]

في البيت الأول نميز التفاعيل و المقاطع الصوتية الآتية:

0//0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/

متْفاعلن متْفاعلن فعِلن متْفاعلن متْفاعلن متْفا

– – ب – – – – ب – ب ب – / – – ب – – – – ب – – – –

وفي البيت الثاني نصادف التفاعيل الآتية:

[332] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص81.

0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن فعِلن متَفاعلن متْفاعلن متْفا

– – ᴗ – – – ᴗ – ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ / – ᴗ ᴗ – ᴗ – – – ᴗ – – –

أما سرعة الإيقاع في البيت الأول فهي **3.85** ، بينما تبلغ في البيت الثاني**4.09**.ومرد الاختلاف في السرعة بين البيتين إلى أن كل تفاعيل البيت الأول متغيرة، في حين أننا نصادف تفعيلة سالمة في البيت الثاني(في بداية الشطر الثاني).

الجملة الإيقاعية:

هذا مصطلح استعرناه من الباحث خميس الورتاني، وقد استعمله بديلا لمصطلح الجملة الشعرية على اختلاف أنواعها . يقول محددا إياه:

«هذا المصطلح وضعناه لأداء مفهوم زمني بامتياز يتمثل في متتالية من التفعيلات تنتهي ضرورة بقافية تحتوي رويّا. وهذا المفهوم قد يقصر إلى حد لا يشتمل معه إلا على تفعيلة واحدة ويمكن أن يتمدد ليشمل عددا من التفعيلات مرتفعا. بل يمكنه أن يكون مبدئيا شاملا القصيدة بأكملها».[333]

وإذا كنا نستعير من الباحث مصطلحه فإننا نختلف معه في المفهوم، ذلك أن الجملة الإيقاعية حسب مفهومنا هي متتالية من التفاعيل يحدها بياض شريطة أن تكون التفعيلة الأخيرة من المتتالية مكتملة، فإذا لم تكن كذلك فإن الجملة الإيقاعية ستستمر إلى أن يتحقق الشرط السابق.وهذا يعني أن عدد الجمل الإيقاعية مرتبط بالتدوير العروضي، كما يعني أن الجملة الإيقاعية قد تساوي سطرا شعريا وقد تمتد إلى أكثر من سطر كأن تغطي مساحة مقطع شعري كامل، أو قصيدة بكاملها. ونحن نرى أن مفهومنا هذا يستجيب لممارسات شعرية مختلفة، بما فيها تلك التي يلغي أصحابها القافية تماما، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يكون مفهومنا قابلا للتطبيق على القصيدة العمودية علاوة على القصيدة الحرة، وبالنسبة للقصيدة

[333] خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج 1 ، ص 218.

العمودية يسمح لنا مفهوم الجملة الإيقاعية، كما حددناه، بتمييز نوعين من الأبيات: نوع يتكون من جملتين إيقاعيتين ممثلتين في شطري البيت حين يكونان مستقلين وزنيا(اكتمال التفاعيل)، ونوع ثان يتكون فيه البيت الشعري من جملة إيقاعية واحدة وذلك حين يكون البيت مدوّرا.

الوزن والتركيب: نظام الوقفات:

تمثل الوقفة إحدى الفواصل الصوتية، ويقسم كمال بشر هذه الفواصل إلى الوقفة(stop) والسكتة(pause) والاستراحة أو أخذ النفس.[334] ويعرف الدارس هذه الفواصل الصوتية على النحو الآتي[335]:

الوقفة (stop): وهي أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقا لقواعد اللغة، بحيث تنسق وحداتها في نظم خاص يطابق المعنى المقصود، وهنا ترافق الوقفة الكاملة بنغمة هابطة وعلامتها في الكتابة النقطة (.).

السكتة (pause): وهي «أخف من الوقفة وأدنى منها زمنا. وهي في حقيقة الأمر لا تعني إلا مجرد تغيير مسيرة النطق بتغيير نغماته»، وتكون مصحوبة بالنغمة الصاعدة، وعلامتها في الكتابة الفاصلة (،).

الاستراحة: وهي مجرد وسيلة صوتية لمنح الكلام خاصية الاستمرارية، مثل الوقفة أو السكتة في فتراتها الزمنية، إنها فرصة لمجرد أخذ النفس وهي في حاجة إلى خبرة ودربة حتى لا تمتد في فترتها الزمنية إلى ما يشبه الوقفة أو السكتة فيفسد المعنى.

والواضح من هذا الكلام أن كمال بشر يربط أنواع الوقفات بالمعنى وبأنواع التنغيم ، إذ عبر عن التنغيم الهابط بالوقفة الكاملة ، وعن التنغيم الصاعد بالوقفة السكتة، وعن التنغيم المستوي بوقفة الاستراحة. وهذا يدل بوضوح على أن

---

[334] ينظر كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص560.
[335] ينظر المرجع نفسه، ص554-560.

لهذه الفواصل دورا في إيقاع النص حين يخرج من حيز القوة إلى حيز الفعل، بفضل الأداء الشعري الذي يتنوع حسب استثمار المؤدي(القارئ).

لقد سعت الذات الشاعرة إلى إخضاع الإيقاع الشعري لمتغيرات شكل القصيدة ويظهر هذا الإخضاع على مستوى الوقفات التـــي تخلص البيت الشعري مـــن « ضرورة الانتظام في شطرين، وأبدل بوقفتيْ الصدر والعجز وقفة مستقلة أعلنها للبيت بياض الصفحة أو علامة الترقيم أو قافية معينة».[336]

ويخضع نظام الوقفات لأسس ينبني عليها النص، وهذا النظام هو الذي يحدد المظاهر النصية في القصيدة.

تنبني القصيدة الحرة على عناصر كثيرة تسهم في تحقيق الإبدال الإيقاعي على مستوى هذه القصيدة ومن بين هذه العناصر نظام التفعيلة، ونظام الوقفة ونظام التدوير.

لقد كانت هذه العناصر وغيرها ناتجة عن وعي الشعراء بالحاجة إلى إبدال الطريقة التقليدية، وكثيرا ما بحثوا، خاصة على مستوى الوقفة، عن بيت شعري لا يخضع بالضرورة لتلازم الوقفات[337]، وهذا ما ينطبق بشكل كبير على شعراء المدونة الشعرية التي يتخذها بحثنا مجالا للدراسة.إن غياب هذا التلازم ساعد الشعراء على « ضرورة تحقيـــق الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية، حيث تلتقي وقفات فيما بينها دلاليا ونظميا وتنفصل عروضيا ».[338]

هناك من النقاد من يطابق بين الوقفة والقافية، وهذا الرأي يكون صحيحا بالنسبة للقصيدة التقليدية فقط لأن « القوافي في النمط الأول للبيت الشعري العربي مندمجة فـــي الوقفات »[339]، والمقصود بالنمط الأولـــي للبيت هنا مـــا عناه لوتمان، وهو « البيت المعروف بوقفتين لدى التقليديين والقدماء أيضا. فالأولى تأتي في نهاية الشطر الأول، والثانية في نهاية الشطر الثاني ».[340]

---

[336] يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج2، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2006، ص110.
[337] ينظر المرجع نفسه، ص 53.
[338] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[339] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج1(التقليدية)، ص143.
[340] المرجع نفسه، ص139.

على هذا الأساس تكون الوقفة العنصر النصي الأول الفارق بين البيت في الشعر الحر والبيت في الممارسة الشعرية في التقليدية وفي الرومانسية.[341]

إن الوقفة الوزنية مجسدة في البيت التقليدي بشكل واضح ، ولكن المتعمق في النص الشعري التقليدي يدرك أن الوقفة الوزنية « ليست هي الوقفة الوحيدة في بنية البيت التقليدي، فإلى جانبها وبالتفاعل معها، توجد الوقفة التركيبة والدلالية».[342] و الوقفة بهذا الشكل تأخذ صفة الهيمنة على العناصر الأخرى في البيت التقليدي، وهي ذلك العنصر المتجانس الذي يعبَّر عنه سماعيا أو بصريا.[343]

أنواع الوقفة وطرائق الاشتغال:

الوقفة التامة:

تقوم الوقفة التامة على الانسجام التام بين الوزن والتركيب والدلالة، إذ يغيب الصراع بين هذه العناصر غيابا مطلقا، فيحدث في البيت الشعري ما يسمى بالمطابقة Concordance التي تنتج عن التجاوب « بين النهايات الوزنية والنهايات التركيبية في البيت الشعري» Articulations.[344]

تتحدد الوقفة التامة إيجابا باكتمال التركيب والدلالة والوزن، وسلبا بغياب التدوير والتضمين، أي أن الجملتين الإيقاعية والنحوية تكونان متطابقتين. وقد حاول الشعر المعاصر التقليل من هذا النوع من الوقفة بحثا عن التلاحم بين الأسطر الشعرية، إذ تحرص القصيدة على ألا تستغرق الوقفة التامة عددا كبيرا من الأسطر الشعرية المتتالية. ولا تشذ مدونة البحث عن هذا الحكم ، ومن النماذج التي تتحقق فيها الوقفة التامة ما يلي:

---

[341] ينظر يوسف ناوري، المرجع السابق، ص110.
[342] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج1 (التقليدية)، ص 143.
[343] ينظر المرجع نفسه، ص 138وص140.
[344] Fréderic Turiel. l'Analyse littéraire de la poesie.Armand Colin. Paris 1998.p18.

قلت يا حلزون لم العجله؟

داس خلق كثير على كبدي[345]

جنة خضراء غيم أحمر الذكرى تدانى

إنها قد بلغت حد التراقي [346]

في هذين النموذجين اكتمال وزني ودلالي وتركيبي، أو لنقل إن النموذجين الشعريين يتكون كلاهما من جملتين إيقاعيتين تتطابقان مع جملتين نحويتين، الأمر الذي يمنح الأسطر الشعرية استقلالا نسبيا، وحين نتحدث عن النسبية، فنحن نضع في اعتبارنا أن التجاوب بين الأجزاء العروضية (الأبيات والأسطر) أمر لا بد منه إيقاعيا ودلاليا.

وهنا تجب الإشارة إلى أن هناك من يعتبر الوقفة التامة دليلا على استمرار المفهوم التقليدي للبيت الشعري[347]، فهي راسب من رواسب ذلك المفهوم الذي يركز على وحدة البيت واستقلاليته.وهذا يعني، نظريا، أن هذا النوع من الوقفة يكون أقرب إلى الشعر العمودي من الشعر الحر. فإذا ما تصفحنا الشعر العمودي في مدونتا ألفينا هناك ميلا واضحا إلى وحدة البيت دون غياب وحدة كلية تنتظم القصيدة . هذا الأمر يظهر بشكل جلي في قصيدة " أنت مشكلتي" لنور الدين درويش التي نجتزئ منها بالأبيات الآتية[348]:

متقابليْن، أطــلّ من جهــة رغم الحصار و أنت من جهة

لغة يحاصرها الرصاص فما غنــّتْ لــغيــرك فجري لغتي

أنا أنت لو سألوا الدوي أنا غضبُ الشعوب وأنت حنجرتي

بك يهتف القلب الضرير فلا تستسلمي، أنــا بعد لــم أمت

عيناك إني أحتمي بهــــما من كل عاصفــــة وزلزلــتي

لو تعلمين، من الرموش أنا يوم الثلوج أخيــط أغطيتــــي

---

345 عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2003، ص35.

346 الأخضر فلوس ، مرثية الرجل الذي رأى، ص86.

347 ينظر عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ج1، ص113.

348 نور الدين درويش، مسافات، ص ص 44،43.

أنـــا حينما يشتدّ حـــرّ دمي وأضيق أرســـم نصف دائـــرة
وأكون نصفك حين أكملها يــا أنت طرفُك حــدّ مملكتـــي
لك تبسم الشفتان فابتسمي يا آخر البسمات فـــي شفتـــي

ففـــي هذه الأبيات يكاد ينعدم الرابط التركيبي وحتى إذا وجد، فإنه يأتي ضعيفا، مثل حرف العطف(الواو) الذي يربط البيت السابع بالبيت الثامن.

وهكذا يظهر لنا جليا ارتباطُ الوقفة التامة بوفرة الجمل الإيقاعية والنحوية.

الوقفة التركيبية الدلالية:

إن المطابقة بين التركيب والوزن ليست أمرا ثابتا في الشعر، إذ لا يمكن أن تكون الوحدات التركيبية محصورة دائما في نطاق وزني محدد، وهنا نكون، على عكس الوقفة التامة، إزاء انعدام المطابقة Discordonce [349] الذي يكاد أن يكون سمة مميزة للقصيدة المعاصرة، إذ تحاول هذه القصيدة الابتعاد عن التجانس بين المستويات المختلفة فيها (الدلالي والتركيبي والوزني)، وذلك كي تتحقق لها سمة الصراع بين هذه المستويات، الأمر الذي يضمن لها الحركية ويبعدها عن منطق الزمن الدائري وقانون البيت المغلق اللذين يحكمان القصيدة التقليدية.[350]

في هذا السياق تأتي الوقفة التركيبية الدلالية محققة للاختلاف والصراع بين التركيب والدلالة من جهة والوزن من جهة ثانية، ذلك أن التركيب والدلالة يكونان تامين في السطر الشعري، في حين أن الوزن يبقى ناقصا ينتظر الاكتمال في السطر التالي، أي أن الجملة الإيقاعية لا تطابق الجملة النحوية.

هكذا نجد أنفسنا داخل مجال محدد هو مجال التدوير العروضي الذي يعد خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية.[351] ومعنى هذا أن هذه الوقفة تنفي التطابق بين السطر الشعري و الجملة الإيقاعية التي تمتد إلى سطرين على الأقل.

[349] voir, Fréderic Turiel. l'Analyse littéraire de la poesie.p18.

[350] ينظر يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، ص111.

[351] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص160.

عُرف التدوير في الشعر العمودي باتصال شطري البيت وزنيا، ولم يكن ممكنا في هذا الشعر أن يوجد تدوير بين الأبيات بسبب وجود القافية التي تعد علامة النهاية الوزنية التامة.وقد ذهب بعض الباحثين في معالجة التدوير هذا المذهب الذي يجعل منه ظاهرة خاصة بالشعر العمودي ومقصورة عليه، فلا وجود للتدوير حسب هؤلاء في الشعر الحر، فهذا يعتمد نظام الأسطر الشعرية لا الأبيات المكونة من شطرين. ومن هؤلاء الشاعرة نازك الملائكة التي تستند في تعريفها للتدوير إلى علم العروض، وعليه يكون التدوير عبارة عن اشتراك الشطرين في كلمة واحدة يقع بعضها في الشطر الأول والبعض الآخر في الشطر الثاني،[352] أو هو حسب التعريف الحرفي لدى نازك الملائكة « انشطارُ الكلمتين إلى شطرين ينتمي كل منهما إلى تفعيلة»[353].ومن ثم فإن التدوير ينتفي انتفاء تاما في الشعر الحر.[354]

وبالعودة إلى مصطلح التدوير كدال يشير محمد بنيس إلى أن هذا المصطلح لم يكن متداولا عند القدماء ، وإنما نعثر عند ابن رشيق على مصطلحين آخـــرين هما " المدمَج" و" المداخَل".[355]وبخصوص المصطلح الأول نلاحظ وجوده عند ابن أبي الأصبع المصري الذي يورد البيت الآتي لزهير[356]:

إن البخيل ملوم حيث كان ولـــ   كنّ الكريم على علاّته هرمُ

ثم يعلق عليه قائلا:

«ولقد اتفق له [زهير] في هذا البيت اتفاق صالح حيث جاء **مدمجا من جهة عروضه** ، فامتزج المعنيان والقسيمان امتزاجا كليا لفظيا ومعنويا مع ما وقع فـــي البيت من المطابقة اللفظية».[357]

---

352 ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 112.

353 المرجع نفسه،ص 120.

354 ينظر المرجع نفسه، ص116.ينظر ، في أسباب هذا الامتناع حسب تقدير نازك الملائكة، الصفحة 117 وما بعدها من المرجع نفسه.

355 ينظر محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها، ج2، الرومانسية العربية، ص91.أما النص الحرفي الذي ورد فيه المصطلحان أعلاه فهو الآتي:

«والمداخَل من الأبيات : ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتْهما كلمة واحدة،وهو المدمَج أيضا». ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص177.

356 ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة 1995، ص 434.

357 المصدر نفسه، الصفحة نفسها. والتشديد من عندنا.

واعتمادا على هذا المصطلح يوظف بنيس "الإدماج" بدلا من "التدوير".أما نحن فنفضل مصطلح التدوير لشيوعه في الدراسات النقدية العربية، لكننا لا نرى مع نازك الملائكة اقتصار التدوير علـــى الشعر التقليدي/ العمودي ، فقــد أثبتت حركة الشعر الحر فعالية التدويــر باعتباره مكونا مــن مكونات الــنص الشعري، وآلية مهمة من آليات إنتاجه. فالشعر الحر لم يعد مقيدا بالقافية في نهاية كل سطر شعري، فالسطر في أغلب الحالات مفتوح لا مغلق، وهو ما يسهل التدفق الوزني الذي ندعوه تدويرا. إن التدوير ليس مجرد آلية شكلية، بل إنه وسيلة فنية تحقق للنص الشعري جملة من الأهداف يوجزها سيد البحراوي في العناصر الآتية:[358]

1- أن التدوير « يحقق...تواصلا فــي السطور يؤدي إلــى أنه يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التي يرد فيها».

2- أنه «يحقق وحدة نغمية في القصيدة ككل».

3- « وفي نفس الوقت يسمح بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر».

وبخصوص العنصرين الأخيرين أعلاه يشير البحراوي إلى التناقض البادي بينهما، محاولا إزالته بتوضيح أن الوحدة النغمية في القصيدة (وهو يعني القصيدة المدورة تحديدا) لا تتحقق إلا في حال القراءة المستمرة دون توقف، وهذا من الأمور المستحيلة، أما بخصوص العنصر الأخير فإن بدايات السطور الشعرية تعطينا وزنا آخر غير الوزن الأساسي، الأمر الذي يوهم بوجود أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، وهو وهم يرى البحراوي أنه يمتلك قدرا من الموضوعية لأن بعض الأسطر يسير على وزن مختلف.[359] والشاعر« ينهي ...أغلب سطوره بجزء من التفعيلة، ويتمها في السطر الآخر ليمنح سطوره لونا موسيقيا متميزا»[360]، وعلاوة على ذلك « يقترح التدوير جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجمل المتفرقة داخله».[361]

[358] ينظر سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص59.
[359] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[360] ازدهار محمد السمندر، الوزن والإيقاع ، دراسة في موسيقى الشعر، رسالة ماجستير، إشراف د/أسعد محمد علي، جامعة دمشق 1991/1990، ص138.
[361] حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص37.

وفي مدونة بحثنا نلفي طريقةَ التعامل مع تقنية التدوير مختلفة بين نوعي القصيدة العمودي والحرمن ناحية، ومن ناحية أخرى نجد الشعراء متباينين في تعاطيهم مع التدوير من حيث الكثافة والهندسات التدويرية.

ففيما يخص القصيدة العمودية نلفي التدوير منحصرا في حيز البيت الشعري الواحد، فهو يضطلع بدور الرابط بين شطري البيت، عاملا، بذلك، على إلغاء القاسمة التقليدية بين الشطرين ليتحولا إلى شطر واحد ممتد يمثل جملة إيقاعية واحدة كما أشرنا من قبل، وفي ذلك تغيير لنسق البيت، وفتح لإمكانات القراءة، فمع انتفاء القاسمة التي هي علامة توقف إجباري إلى حد ما تنفتح أمام قارئ البيت المدور إمكانات متعددة لتعيين وقفات متنوعة لكنها خاضعة للتركيب النحوي والتسلسل الدلالي في البيت الشعري، مما له صلة بشكل أو بآخر بالإنشاد الشعري، ولعل هذا ما يفسر تعرض الباحث أحمد كشك للتدوير في الشعر العمودي في سياق حديثه عن الإنشاد الشعري، بل إنه يرى أن ما يسوغ التدوير في هذا الشعر إنما هو الإنشاد، يقول « للإنشاد دور في تقبل ظاهرة التدوير. حقيقة أن وجود كلمة بين الشطرين أحدثت وصلا بينهما لكنه كان من الممكن حدوث وقفة في إطار هذه الكلمة تجعل حدود الشطرين واضحة لكنها تكون بذلك غير مستحبة لأن الإنشاد لا يتقبلها إذ الوصل أقرب إلى الذوق الموسيقي».[362]

ولقد حاول أكثر من باحث عربي تفسير شيوع ظاهرة التدوير في بحور دون أخرى، ومن هؤلاء نازك الملائكة التي تعمل على تفسير ظهور التدوير في مواضع من الشعر واختفائه في مواضع أخرى، فمن خلال دراسة دواوين الشعر العربي يتبين لنا أن الشعراء كانوا، بهدي من فطرتهم، يتحاشون التدوير في مواضع بعينها، ومرد ذلك عند نازك، اعتمادا على ملاحظتها الشخصية، إلى قاعدة تتحكم بالتدوير متمثلة في كون التدوير لا يسوغ إلا « في كل شطر تنتهي

[362] أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2005، ص350.

عروضه بسبب خفيف».[363] في حين أن التدوير يكون ثقيلا ومنفرا إذا تخلل البحور المنتهية عروضها بوتد مثل فاعلن ومستفعلن ومتفاعلن، وبسبب ذلك يكون التدوير نادرا في بحور من قبيل البسيط والطويل والسريع والرجز والكامل.[364] ولكن نازك الملائكة لا تنفـــي ورود التدوير فـــي مجزوء الكامل ومجزوء الرجز، وتبريرها لذلك يعتمد على أن المجزوء في هذين البحرين قصير، الأمر الذي ييسر عملية التدوير.[365]

هذه الأحكام الخاصة بالتدوير في الشعر العمودي لدى نازك الملائكة يخضعها الباحث أحمد كشك للاختبار على الشعر العربي من خلال نموذجين هما ديوان الحماسة وديوان المتنبي، فينتهي إلى جملة نتائج هي[366]:

1- ورود ظاهرة التدوير بشكل لافت في بعض البحور مثل الهزج والخفيف ومجزوء الكامل.

2- ورود التدوير في بحر المنسرح بشكل غير قليل.

3- التدوير في الطويل والبسيط والسريع قليل.

أما تعليل شيوع التدوير في مجزوءات البحور، فمرده، حسب كشك، إلـــى كون المجزوءات قصيرة الأشطـــر، والتدوير يجعل مـــن الشطرين شطرا واحـــدا، كما أن هذا القصر يعجل بنهاية البيت، وهو ما يولد أحيانا نوعا من الرتابة التي يضطلع التدوير بنفيها.[367]

وحين نعود إلى مدونة بحثنا لمقارنة التدوير في القصائد العمودية فيها بالنتائج أعلاه على الرغم من جزئية تلك النتائج ، فإننا نقف على النتائج الآتية:

الديوان	القصيدة	البحر	التدوير	النسبة
الإغارة	تغريدة لعرس الجنوب	الكامل التام	لا شيء	00%

[363] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص113.
[364] ينظر نازك الملائمة، المرجع السابق، ص114.
[365] ينظر المرجع نفسه، ص ص115،116
[366] ينظر أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص344 وما بعدها.
[367] ينظر المرجع نفسه، ص348.

الإغارة	المعجلة	الخفيف التام	لا شيء	%00
الإغارة	اعترافات	الوافر التام	لا شيء	%00
مسافات	من عمق اللهب	البسيط التام	لا شيء	%00
مسافات	أنت مشكلتي	الكامل الأحذ	لا شيء	%00
مسافات	الحسناء والدم لنازف	البسيط التام	لا شيء	%00
مرثية الرجل الذي رأى	نزيف	الطويل	لا شيء	%00
مرثية الرجل الذي رأى	سبع شمعات (المقطع7)	الرمل التام	لا شيء	%00
الأنهار الأخرى	وتجيء واثقة الخطى	الكامل التام	مرة واحدة	%2.94
النخيل تبرأ من تمره	ثلاثة أبيات إلى نورة	البسيط التام	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	بحث عصافير الفراغ	الكامل التام	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	قد جل عشقي	البسيط التم	لا شيء	%00
النخيل تبرأ من تمره	امرأةـصلاة-قصيدة	الوافر التام	لا شيء	%00
الأرض والجدار	من وراء الستار	الخفيف التام	13 مرة	%27.65
الأرض والجدار	على الجسر	الكامل الأحذ	لا شيء	%00
الأرض والجدار	أعاجيب	الكامل التام +البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	حديث العيون	البسيط التام	مرة واحدة	%7.69
النخلةأنت والطلع أنا	مدن الشجا	المتدارك التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	ترجيعة اليعربي	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	وشم على قافية الوطن	البسيط التام	لا شيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	أنا المعنى	البسيط التام	لاشيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	ضيعة الحلم	البسيط التام	لاشيء	%00
النخلة أنت والطلع أنا	عبير المسافات	المتدارك التام	ثلاث مرات	%16.66
النخلة أنت والطلع أنا	أفديك	السريع	لاشيء	%00

النخلة أنت و الطلع أنا	فوانس السماء	المتقارب التام	مرة واحدة	%12.5
تغريبة جعفرالطيار	تغريبة جعفر الطيار	الكامل التام	أربع مرات	%57.14
تغريبة جعفر الطيار	حورية	البسيط التام	لا شيء	%00
تغريبة جعفر الطيار	إلى أوراسية	البسيط التام	لا شيء	%00
تغريبة جعفر الطيار	خرافة	الكامل التام	ثلاث مرات	%50

نسجل هنا بعض التماثل بين القصيدة الجزائرية العمودية ، وبعض الشعر العربي القديم في تعامله مع ظاهرة التدوير، وذلك من حيث الحضور الباهت لهذه التقنية العروضية، إضافة إلى شيوع التدوير في بحري الكامل والخفيف. ويظهر هذا التقارب حين نقارن إحصاءاتنا السابقة بالإحصاءات التي أنجزها باحثون عرب منهم محمد حماسة عبد اللطيف[368] الذي اعتمد على عينة شعرية هي "المفضليات" باعتبارها ممثلة للشعر القديم، فكانت نتيجة البحث عن التدوير في هذه العينة أن الأبيات المدورة قد بلغ 74 بيتا من مجموع الأبيات وهو 2697 بيتا تتوزعها 130 قصيدة ومقطوعة، وقد كانت النتائج حسب البحور الشعرية على النحو الآتي:

- الطويل: 891 بيتا لم يرد منها سوى بيت واحد مدور.أي بنسبة 0.11%
- الكامل: 533 بيتا ورد منها 15 بيتا مدورا(واحد منها فقط على الكامل التام ، والباقي على الكامل الأحذّ المضمر).بنسبة2.81%
- الوافر: 376 بيتا لا تدوير فيها. أي بنسبة 00%
- البسيط: 326 بيتا ليس منها أي بيت مدور. أي بنسبة 00%
- الرمل: 221 بيتا ليس منها أي بيت مدور. أي بنسبة 00%
- المتقارب: 173 بيتا فيها 24 بيتا مدورا. أي بنسبة 13.87%
- السريع: 92 بيتا فيها 16 بيتا مدورا. أي بنسبة 17.39%
- الخفيف: 25 بيتا فيها 10 أبيات مدورة. أي بنسبة 40%

[368] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2006، ص ص 30.29، الهامش1.

- المنسرح: 24 بيتا منها 8 أبيات مدورة. أي بنسبة 33.33%

إذا نظرنا إلى النسب أعلاه من حيث ترتيبها تنازليا ألفيناها على الشكل الآتي:

1- الخفيف: 40%
2- المنسرح: 33.33%
3- السريع: 17.39%
4- المتقارب: 13.87%
5- الكامل: 2.81 %
6- الطويل: 0.11 %

وبمقارنة هذه النسب بالنتائج المتعلقة بشيوع التدوير في القصائد العمودية في مدونة بحثنا التي تأتي على النحو الآتي:

1- الكامل: 53.57%
2- الخفيف: 27.65%
3- المتقارب: 12.5%
4- البسيط 5.31%

نلاحظ أن النتائج الخاصة بالتدوير في المفضليات تلتقي مع النتائج الخاصة بمدونة بحثنا في النقاط الآتية:

- تقارب نسبة التدوير في المتقارب بين المدونتين.
- يطال التدوير بحر الكامل في المدونتين كلتيهما.
- يطال التدوير بحر المتقارب في المدونتين كلتيهما.

أما وجوه الاختلاف بين المدونتين فتتجلى في ما يلي:

- حدوث التدوير في بحر البسيط في مدونتنا، وغيابه في المفضليات.
- استئثار الكامل بالمرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع في مدونتنا، في حين أنه يقع خامسا في المدونة الأولى(المفضليات).

- شساعة الفارق في نسبة الكامل و الخفيف بين المدونتين، إذ ينتقل الكامل من مرتبة دنيا في المدونة الأولى إلى الصدارة في المدونة الثانية.في حين أن الخفيف، على الرغم من حفاظه على مرتبة متقدمة فـــي المدونتين، فإنه يتنازل، في المدونة الثانية، عن نصف النسبة التي استحوذ عليها في المدونة الأولى.

التدوير في الشعر الحر:

إن التدوير كما لمسناه في الشعر العمودي ليس سوى شكل بسيط لهذه الظاهرة الشعرية، أما التطور الحقيقي للتدوير فهو ما عرف مع الشعر الحديث وثورته التي نقلته إلى مرحلة التجديد[369]، وعليه يمكن النظر إلى تقنية التدوير على أنها منجز حديث أفرزه التطور الحاصل في بنية القصيدة الحديثة، وذلك وفق شروط ودواع فنية خاصة بهذه القصيدة.[370]

هذا يعني أن التطور في استعمال تقنية التدوير لم يكن إلا مع القصيدة الحرة التي تنفي استقلالية البيت، باستغلال أدوات عديدة منها التدوير الذي يتسع مداه، على خلاف القصيدة العمودية، إلى خارج نطاق البيت الواحد.

إن التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلا من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي. كما يعمل التدوير على تماسك النص الشعري حين يشده برباط إيقاعي قوي.[371]

وبالعودة إلى القصيدة الحرة في مدونة بحثنا لا بد أن نسجل أولا كثافة التدوير فيها، وهذه الكثافة تجد تفسيرها بالنظر إلى بنية القصيدة العربية المعاصرة التي تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة تأخذ عناصرها بعضها بأطراف بعض وتتشابك موثقة عرى الترابط بينها، والتدوير كفيل بتحقيق ذلك، من الناحية

---

[369] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص160.

[370] ينظر المرجع نفسه، ص 162.

[371] ينظر سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت2006، ص ص 205،206.

الإيقاعية على الأقل. هذه الكثافة تبلغ حد أن القصائد التي يغيب فيها التدوير غيابا كليا هي من الندرة بحيث يمكن اعتبارها معدومة.

هذا الاحتفاء بالتدوير يظهر لدى الشاعر حسين عبروس في تعامله مع قصيدة "ألف نافذة وجدار" التي نشرها في ديوان يحمل العنوان نفسه[372]، ثم أعاد نشرها في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، وعند المقارنة بين الديوانين نلحظ أن الشاعر قد أجرى بعض التعديلات على القصيدة المذكورة، إذ أعاد توزيع بعض الأسطر الشعرية علاوة علـــى بعض التغييرات الطفيفة، وقد نتج عن ذلك زيادة في أسطر القصيدة من جهة، وكثافة في التدوير من ناحية أخرى، وهو ما يترتب عليه تناقص في عدد الجمل الإيقاعية . يتجلى هذا الأمر من خلال الجدول الآتي:

الديوان	عدد الأسطر	عدد مرات التدوير
ألف نافذة وجدار	60	20
النخلة أنت والطلع أنا	67	32

تبدو فاعلية التدوير في القصيدة في كونه أداة لتوليد الصراع، وهو صراع يحدث بين مستويين مختلفين هما المستوى التركيبي الدلالي والمستوى الإيقاعي الوزني. وفي هذه الحال نجد أنفسنا أمام طريقين/إمكانيتين:

مراعاة التركيب والدلالة مع التضحية بالوزن، وفي هذه الحالة نمنح الجملة النحوية أهمية على حساب الجملة الإيقاعية.

أو مراعاة الوزن في تدفقه عبر قناة التدوير دون اهتمام بما يتطلبه التركيب والدلالة من مراعاة للوقف عند اكتمالهما. وهنا يتم ترجيح كفة الجملة الإيقاعية على حساب الجملة النحوية.وأيا كان الطريق الذي نسلك فإننا لا نستطيع تحاشي أمر واقع هو، بعبارة جون كوهن، « انفصام الموازاة الصوتية الدلالية التي تضمن عادة تبنين الجملة».[373]

[372] حسين عبروس، ألف نافذة وجدار، رابطة إبداع، ط1،الجزائر 1992،ص15-18.
[373] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص58.

إن هذا الصراع بما يؤدي إليه من انفصام في الموازاة بين المستويين الصوتي والدلالي التركيبي ليس أمرا سالبا، لأن «التعارض بين الوزن والتركيب مرتبط بجوهر النظم نفسه، إذ لا بد أن يدخل نسقا الوقفة في منافسة، وإذا ما شئنا أن ننقذ الوزن فيجب أن نضحي بالتركيب»[374]، وإذا شئنا أن ننقذ التركيب فعلينا أن نضحي بالوزن. لنتأملْ هذا النموذج الشعري للشاعر بوزيد حرز الله:

جف النبع /ضاع الربع

من صنع الحكاية ؟[375]

يبدو الصراع على أشده في هذين السطرين بين الوزن والتركيب، فالشاعر هنا راعى ،من الناحية الخطية، التركيبَ والدلالـــة على حساب الوزن(البحر الكامل) ، يظهر ذلك في عدم اكتمال التفعيلة الثانية في السطر الأول، ففي هذا السطر نحصل على ما يلي(بعد طرح السبب الخفيف في بداية السطر لأنه تتمة للتفعيلة الناقصة في السطر السابق الذي لم نثبته هنا):

/0//0/0 /0/0/

متْفاعلن متْفاعِ

إذ تظل التفعيلة الثانية في حاجة إلى تتمة هي التي نصادفها في بداية السطر الثاني:

من...

/0

لنْ

ومعنى هذا أن السطرين معا يشكلان جملة إيقاعية واحدة.

فإذا ما أردنا الانتصار للوزن، أو إنقاذه، حسب تعبير كوهن، كان لزاما علينا أن نعيد اسم الاستفهام "من" إلى ذيل السطر الأول ليصبح السطران الشعريان بهذا الشكل:

---

[374] جان كوهن، المرجع السابق، ص59.

[375] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص67.

جف النبع/ضاع الربع مَنْ

صنع الحكاية ؟

وفي هذه الحالة نكون إزاء جملتين إيقاعيتين تستقل كلتاهما بسطر شعري.

لكن صنيعنا هذا لا يغيّر من أمر الصراع بين التركيب والوزن شيئا، لأن امتلاء السطر الأول وزنيا يقابله نقصان تركيبي دلالي، وهكذا يظل جوهر النظم قائما.

لقد حاول بعض الباحثين العرب تقنين التدوير في القصيدة العربية الحرة بغية حصر الأشكال التي يأتي عليها، وإذا كان من المتعذر الإحاطة بتلك الأشكال جميعها فإن حصر بعضها يكون مفيدا من جانب التصنيف . من هؤلاء الباحثين محمد صابر عبيد الذي انتهى إلى ثلاثة أشكال يتلبس بها التدوير:

1- التدوير الجملي:

يقوم هذا النوع على تدوير الجملة الشعرية بكاملها، بحيث ينتهي التدوير بنهايتها، لتبدأ جملة جديدة مدورة ينتهي التدوير فيها بانتهائها هي أيضا، وهكذا تغدو القصيدة مجموعة من الجمل المدورة، ولكن قد لا يشمل التدوير كل الجمل الشعرية في القصيدة.[376] وفي هذه الحالة، فإن ما يسميه الباحث جملة شعرية يتطابق مع الجملة الإيقاعية كما حددناها سابقا.

يستثمر الشعر الجزائري الحر هذا الشكل الجملي من التدوير، فهو إمكانية من الإمكانيات التي لجأ إليها، ومن نماذجه ما يلي:

أنا لن أدخل الحرب

فالحرب قد دخلت في الخيال

ولا فرق بين انتصار وهزيمه

ولن أدخل السلّم...

[376] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص165.

إن كانت الحرب كارثة

فالسلام جريمه

أنا لن أدخل الحرب

لن أدخل السلم

بل سأوسع حربي القديمه

وأحرر ما حبسوا من دمي في البنوك

وأفسد ما زيّنوا فوق

جمجمتي من وليمه[377]

تنتج لنا القراءة العروضية للمقطع السابق ما يلي:

س1: ///0 /0//0 /0/

فاعـــ

س2: /0 /0//0 ///0 /0//0 /

لن فـــ

س3: //0 /0//0 /0//0 //0/ /0/0

علن

س4: //0/0 //0/0 /

فـــ

س5: /0/0 //0/0 //0/ //0

عولن فعو

س6: /0 //0/ //0/0

لن

س7: ///0 /0//0 /0/

فاعـــ

س8: /0 /0//0 /0/

لن فاعـــ

377 عاشور فني، رجل من غبار، ص66.

س9: /0 /0/// /0/// /0//0 /0

لن

س10: ///0 ///0 ///0 /0//0 /0//0 /

فـــ

س11: //0 ///0 /0//0 /0/

علن فاعــــ

س12: /0 ///0 /0//0 /0

لن

إن هذا النموذج خاضع للتدوير الذي ينتهي بنهاية جملة إيقاعية ليبدأ من جديد ببداية جملة إيقاعية جديدة، ليصبح النموذج مكونا من أربع جمل إيقاعية تشكل القافية علامات النهاية لها.وذلك باعتبار القافية كما رأينا سابقا« وقفة كبرى لا يمكن أن نتجاهل دورها الإيقاعي».[378] والذي يلفت النظر في هذه الجمل أن هناك تحولا من البحر الأساسي فيها وهو المتدارك إلى البحر المتقارب، وقد حدث هذا في الجملة الثانية من النموذج. وعليه فإن التدوير هنا يمس بحرين في إطار نموذج شعري واحد.

وفي نماذج أخرى يقع التدوير الجملي داخل نموذج يسير وفق بحر واحد كما في هذا المقطع الشعري من قصيدة "اشتعالات الليلة الأولى" للأخضر فلوس:

يمشي على شفتيّ سحر الخضرة الزاهي،
وتندى لفتة الريحانة الأولى على قلبي
وقد تركت روائحها وسمرتها على زند الرحيل
تستلني الأعشاب حين تطل من سهر الوسادة،
(والوسادة شوكة الغرباء،،
قامت كي تصفف حزن من سرحت به

---

[378] سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 124.

ساعات أول ليلة في البعد عن ظل النخيل..)

يتفتت المصباح بالأشواق..يبكي ضوءه الليلي،

تنشر بردة الأقلام زرقتها على طيف تخفى في الدفاتر

يبدأ الألعاب مزهوا بما حملت يداه

يدق نافذة الهوى بأصابع الأرض البعيدة ..والحقول

فتسد رائحة البلاد منافذ البحر المسهد..

تفطن البرك الصغيرة ، والحمام..ونجمة الميلاد،

تسأل دمعة فوق الوسادة عن أناشيد الفصول

تتوقف النقرات حين تفتح الأشواك في صدري،

وتنمو زهرة بيضاء نابضة على صدر السهول[379]

بتحويل المقطع إلى ما يقابله من تفاعيل نحصل على ما يلي:

س1: 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0/0/

مُتْفا

س2: 0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/

علن

س3: 0// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 00//0/0/

مُتْفاعلانْ

س4: 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// //

مُتَـــ

س5: 0//0/ 0//0/// /0///

فاعلن متفاعـــ

س6: 0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

لن

س7: 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 00//0/0/

[379] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص ص 33،34.

متْفاعلانْ

س8:///0//0 /0/0//0 /0/0//0 /0/0//0 /0/0/

متْفاعــ

س9:/0 ///0//0 /0/0//0 ///0//0 /0/0//0 /0/0//0 //

لن متَــ

س10:/0//0 /0/0//0 /0/0//0 ///0//0 /

فاعلن مُــ

س11://0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0//0 ///0//00

تَفاعلن متفاعلانْ

س12:///0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0//0 //

متَــ

س13:/0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0/

فاعلن متْفاعــ

س14:/0 ///0//0 /0/0//0 ///0//0 /0/0//00

لن متْفاعلانْ

س15:///0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0//0 /0/0

متْفا

س16://0 /0/0//0 /0/0//0 ///0//0 /0/0//00

لن متْفاعلانْ

يسير هذا المقطع على بحر الكامل مستغلا تفعيلته التي تأتي مدورة إلا في مواضع التقفية، ولا يندّ عن هذا القانون سوى السطر السادس الذي جاء عاريا من التدوير على الرغم من غياب القافية فيه.

يتميز النموذجان السابقان بسمات أخرى تجعلهما متقاربين، ومن تلك السمات القافية الموحدة ، فالنموذج الأول يجعل من الميم المتبوعة بهاء الوصل قافية له، في حين أن النموذج الثاني يصطنع قافية لامية، علاوة على أن المديات التي

يشغلها التدوير في الجمل الإيقاعية هي مديات متقاربة، ففي النموذج الأول تشغل كل جملة ثلاثة أسطر مدورة تنهيها قافية تتكرر، الأمر الذي يضفي على المقطع الشعري انتظاما زمنيا يقربه جدا من انتظام البيت الشعري في القصيدة العمودية.وفي النموذج الثاني تتقارب المديات الزمنية التي يشغلها التدوير ولكنها لا تتماثل كما يحدث في النموذج الأول، وهذا التقارب يظهر في كون الجملتين الأولى والرابعة تشغلان ثلاثة أسطر شعرية، بينما تشغل الجملتان الثانية والثالثة أربعة أسطر، في حين أن الجملة الأخيرة تشغل سطرين فقط. وهذا الاختلاف في المدى الزماني/المكاني ينفي عن الأسطر الشعرية كل رتابة يمكن أن تعتريها.

1- التدوير المقطعي:

يتميز هذا الشكل من التدوير باختراقه لمقطع من القصيدة اختراقا كليا، وقد يشمل هذا الاختراق أكثر من مقطع.[380] ومن نماذج هذا الشكل التدويري في الشعر الجزائري الحر قصيدتا "هكذا...شيء بهـــا كالعطش! و" نافلـــة" من ديوان الإغارة، تتكون الأولى من سبعة مقاطع، في حين أن القصيدة الثانية مكونة من مقطعين. جاء في القصيدة الأولى:

(1)

هكذا دونما موعد،سكنت هاتفي ذات جني لموسمها
المتأخر قسرا، وراحت تبدد في الصمت صفوي،وإذ أسأل
المستميتة في الجبروت الشهي،
تفجر فاتحة للسؤال وخاتمة للكلامْ.

(2)

هكذا شردتني القصيدة، من قال إني سآكل تفاحة الإثم
ثانية وأهيم؟!« أليَّتها» المستبدة ضد اشتعال الأنوثة فيها:
لك الآن أن تبعثي حرقة، قد أصير سلاما وبردا ومئذنة ونبيذا

[380] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص170.

ونهر حرامْ.

(3)

هكذا لم أقل كل شيء، فشيء بها شدني للصلاة ولما

انتهيت من الذكر والشعر والخمر شدت إليها بعشق

تساقط بعض الشرود وشب الضرامْ.

(4)

هكذا أسلمتني إلى كونها المتمرس في الكهنوت ومدت

يدا خارج الكون والبحر والعمر، أو داخل القهر كالجمر،

قالت: فمن يملك الآن يبصرني داخلي أتنفس رقصا وأسلم

نافلتي للغرامْ.

(5)

هكذا...فليكن لفضيلة ما يشتهي النهر: جرح الحصى

لحنه المتوقد، ما الماء إن يكن عطش لفضيلة كالرمل

لا يرتوي بالبحار جميعا، وأخرج من موجها ظامئا وأقيها

الجفافْ.

ياالقصيدة هل تقرئين التي سكنتني سنينا عجافْ؟

(6)

هكذا وفضيلة ما راودته، ولكنها خاصمته،وما

ذنبه؟ ظامئا حين زاغ برغبته نحو من أسرجت نهدها،

رصعت جيدها، أوقدتْ في تضاريس شهوتها ساحة

للصراعْ.

هكذا...والفتى – ظامئا - لم يقاوم ولم يعتذر.قال إن

قميصه قد قُدّ ثم ارتمى بين قبلتها والشفاه الجياعْ

(7)

هكذا...حين خر صريعا وديعا نمت بين نبضاته زهرة،

كالفراشة ظلت تحوم تمنّت لو امتزجت بالرحيق وأنفاسه،
ثم ذابت على شفتيه.
أفاق على نشوة كالخرير وجال بدهشته، لم يجدها:
ولكنه باح بالسر: ها إنني ما تمنعت كنت لظى راغبا في
السعير، وكانت تعيش النزاعْ[381]

تتحرك هذه القصيدة في أفق عروضي محكوم بالتدوير، وهو تدوير يربط أجزاء كل مقطع ليجعل منه "جملة إيقاعية مكتملة، يزيدها اكتمالا وجود قافية تربط المقاطع بعضها ببعض، حتى لكأن الجملة الإيقاعية هنا تعوّض البيت في الشعر العمودي. هذا النظام لا يكاد يهتز سوى في المقطع الخامس حيث نصادف سطرا إضافيا بعد اكتمال الجملة الإيقاعية، وليس لهذا السطر مجال للاندماج في الجملة الإيقاعية بسبب القافية التي يشترك فيها مع الجملة التي يأتي تاليا لها مباشرة.وهو ما يجعل هذا المقطع مكونا من جملتين إيقاعيتين.ولكننا نحسب أن ليس لهذا كبير تأثير على نظام التدوير المقطعي في القصيدة عموما.وحسبنا هنا التوقف عند التشكيل العروضي للمقطع الأول لنتبين التدوير الذي يسيطر على المقاطع:

س1:0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ ///
فعِلُــ

س2: 0 0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ //0/
ــنْ فاعلــ

س3: 0 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ /
ــنْ فــ

س4:0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 00//0/
علنْ فاعلانْ

---

[381] بوزيد حرز الله،الإغارة، ص 57-61.

2- التدوير الكلي:

في هذا الشكل يشمل التدوير القصيدة كلها حتى تصبح وكأنها جملة واحدة[382].أي أن القصيدة تكون عبارة عن جملة إيقاعية كبرى.

هذا الشكل من التدوير يكاد ينتفي في مدونتنا، وهو انتفاء نحسبه يطال جملة الشعر الجزائري الحر ، فلقد سبق للباحث عبد الرحمن تبرماسين ملاحظة هذا الأمر على مدونة أخرى من الشعر الجزائري المعاصر[383]. هذا الشكل من التدوير قد يتحقق في قصيدة " نافلة " سالفة الذكر إذا ألغينا التقفية التي في آخر المقطع الأول من القصيدة المكونة من مقطعين كما أشرنا ، وهذه القافية تتجاوب مع ثلاث قواف مماثلة في المقطع الثاني من القصيدة، ولكي يتضح هذا الأمر نرى لزاما التمثيل من القصيدة المذكورة.

ينتهي المقطع الأول بالأسطر الثلاثة الآتية:

وأنا الالتئام..
وهذا سفيني إلى دفء عينيك يرسو..
حنانيك شدي إليك الخلايا فلي رغبة في أذوبُ.[384]

لقد أثبتنا هذه الأسطر الثلاثة لنتبين البحر الذي بنيت عليه القصيدة وهو المتدارك ، أما التقفية فليست إلا في السطر الأخير، إذ تنعدم فيما سوى ذلك من أسطر المقطع الأول.

يبتدئ المقطع الثاني بالسطر الآتي:

أجوب بعطرك ما في السؤالات من لهفة وأجيبُ[385]

---

[382] ينظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص176.
[383] ينظر عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص142.
[384] بوزيد حرز الله، الإغارة ، ص69.
[385] المصدر نفسه، ص70.

فإذا اعتبرنا هذا السطر امتدادا للبيت الأخير من المقطع الأول فإننا نكون بذلك قد حافظنا على وحدة البحر(المتدارك) مع تهميش القافية وهذا النزاع بين القافية والتدوير سيستمر في مواضع أخرى من المقطع الثاني كما سنرى لاحقا. فإذا ما انتصرنا للعروض ممثلا في التدوير على القافية فإننا نكون إزاء قصيدة مدورة عروضيا بشكل شبه كلي.[386]

إن هـــذه الأشكال من التدوير لا تحيط بكل تمظهراته في النص الشعري الحر، إذ إن هناك نمطا من التدوير يمثل العتبة الدنيا ، وهو يكافئ جملة إيقاعية مكونة من سطرين شعريين لا غير، ويمكن أن نستعير له تسمية من الباحث عبد الرحمن تبرماسين الذي ينعته بتدوير التفعيلة.[387]

هذا الشكل التدويري يجعل الانسياب الوزني/الإيقاعي محدودا، لأنه لا يصل أكثر من سطرين في كل مرة كما قدمنا الذكر. ومن نماذج تدوير التفعيلة في مدونتنا هذه القصيدةُ من ديوان"معراج السنونو" وعنوانها "سباخ الروح"[388] وهي تمثل العتبة الدنيا للتدوير في المدونة كلها:

هل ترى ما أرى

سبخة الروح شائعة

إنما الأبجدية إسورة

والبلاغة ماءْ

أيها الوقت عظني

وأعطيك من دهشتي ما تشاءْ

إذ يغيب التدوير إلا بين السطرين الخامس والسادس ، حيث تنقسم تفعيلة"فاعلن" بين نهاية أحدهم وبداية الآخر.

الوقفة الوزنية:

---

[386] يغيب التدوير بين السطرين السادس والسابع في المقطع الأول من القصيدة المشار إليها أعلاه. الإغارة، ص69.
[387] ينظر عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص132.
[388] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص07.

هذا النوع من الوقفة نقيض للوقفة التركيبية الدلالية ، إذ يحدث فيه انسياب تركيبي دلالي يقابله امتلاء وزني[389] على مستوى السطر/البيت الشعري، لكن نوعي الوقفة يلتقيان عند مبدإ الصراع بين الوزن والتركيب.

يفيد ما سبق أن الوقفة الوزنية يتحكم فيها الجانب التركيبي، فالسطر أو البيت ينتهي شكليا ووزنيا، ولكنه يبقى ناقصا تركيبيا ودلاليا، وهذا ما يفضي بنا مباشرة إلى التضمين العروضي الذي يعد واحدا من عيوب القافية عند العروضيين،[390] وهــو عندهم تعلق قافية البيت بالبيت الذي يليه، والمقصود بالقافيـــة هنا آخر البيت ، في حين أن المقصود بالتعلق احتياج البيت إلى البيت الذي يليه كله أو بعضه كي يتم معنى البيت الأول،والتضمين عند البعض الآخر تعلق معنى البيت عموما بالبيت الذي يليه.[391] ونلفي المعنيين مجتمعين لدى ابن عبد ربه الأندلسي عند تعريفه للتضمين، الذي يتناوله تحت باب "عيوب القوافي" مشيرا في الوقت نفسه إلى كثرة وروده في الشعر العربي:« وأما المضمّن ، فهو ألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قول الشاعر:

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدتُ لهم مواطن صالحات   تُنبّيهم بـــصدق الـــودّ منـــي

وهذا قبيح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستغني عنه، وهو كثير في الشعر».[392]

غير أنه تجدر الإشارة إلى أن بعض العروضيين لم يعدوا التضمين عيبا بشكل مطلق، فقد تناولوا حالاته المختلفة التي تقربه من العيب أو تبعده عنه ليصبح مزية فنية ، فالتضمين المعيب هو تضمين الإسناد بينما هناك نوع آخر من التضمين لا يعد عيبا[393] هو تضمين الاقتضاء، يقول الخطيب التبريزي:

---

[389] ينظر جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص 57.
[390] ينظر الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة 1994، ص160.
[391] ينظر علي يونس، دراسات عروضية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2006، ص73.ينظر أيضا التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص166.
[392] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج6، تحقيق : عبد المجيد الترحييني،دار الكتب العلمية،ط1، بيروت 1983 ،ص 355.
[393] ينظر الخطيب التبريزي، المصدر السابق، ص 167.

« ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائما بنفسه يدل على جمل غير مفسرة ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له».[394] بل إن الأخفش حين أشار إلى التضمين نفى عنه أن يكون عيبا من العيوب.[395]

إن النظر إلى التضمين على أنه عيب مردّه، حسب علي يونس، إلى رغبة العروضيين في المحافظة على استقلالية البيت الشعري، غير أن الواقع الشعري يدلنا على أن الشعراء لم يحافظوا على تلك الاستقلالية دائما،[396] كما أن العروضيين أنفسهم لم يعيبوا التضمين على وجه الإطلاق، فالشاعر لا يؤاخَذ على التضمين إذا توافر له شرطان أولهما أن يكون هناك مسافة فاصلة بين البيتين المتصلين، وثانيها أن يكون الشاعر مجيدا، لأن الإجادة تستر العيوب وتغطي عليها.[397]

أما في الشعر المعاصر فإن مفهوم التضمين يرتبط بمفهوم وحدة القصيدة، فكلما نضج المفهوم الثاني تزايد استخدام التضمين وتوظيفه بطرق فنية أكثر تأثيرا، وهكذا أصبح التضمين تقنية فنية مع حركة الشعر الحر.[398]

وبغية توحيد المصطلح سنستبدل بمصطلح التضمين مصطلحا آخر هو مصطلح التدوير، وحتى لا يلتبس التدوير هنا بالتدوير العروضي علينا تمييزه بنعت يبين مجاله الذي يتحرك فيه، وهو التركيب والدلالة، غير أننا سنكتفي بالدلالة في الوصف من باب الاختصار، ولذلك فإننا سنستعمل مصطلح التدوير الدلالي[399] بدلا من التضمين.

وحين إمعان النظر في مدونة بحثنا ننتهي إلى أن القصيدة الجزائرية المعاصرة تنحو منحيين في تعاملها مع آلية التدوير الدلالي، أي مع الوقفة

---

[394] الخطيب التبريزي، المصدر السابق، ص166.
[395] ينظر الأخفش(سعيد بن مسعدة)، كتاب القوافي، تحقيق:عزة حسن.وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،دمشق 1970، ص65.
[396] ينظر الخطيب التبريزي، المصدر السابق، ص74 وما بعدها.
[397] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص185.
[398] ينظر سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ،فصول ،المجلد السابع، العددان الثالث والرابع ، أبريل- سبتمبر 1987، ص 109.
[399] استعمل هذا المصطلح عبد الرحمن تبرماسين، ينظر البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص143.

الوزنية، وهذان المنحيان يتعلق أحدهما بالقصيدة العمودية ، في حين أن الثاني يرتبط بالقصيدة الحرة.

تبدو القصيدة العمودية في مدونتنا ميالة إلى اجتناب التدوير الدلالي ، وإن كنا لا نعدمه تماما فيها. يظهر ذلك في الجدول الآتي:

الديوان	عدد القصائد العمودية	عدد الأبيات	ملاحظات
مسافات	03	67	التدوير الدلالي شبه غائب، ثمة حرص على استقلالية البيت الشعري، والرابط بين الأبيات ضعيف، يتمثل في العطف خاصة.
النخلة أنت والطلع أنا	10	164	التدوير الدلالي قليل ، لا يرد سوى خمس مرات.
الإغارة	03	49	التدوير الدلالي نادر لا يرد سوى مرة واحدة بشكل جلي.
تغريبة جعفر الطيار	04	26	التدوير الدلالي قلبل لا يرد سوى مرتين اثنتين
النخيل تبرأ من تمره	05	22	التدوير الدلالي نادر يرد مرة واحدة .
مرثية الرجل الذي رأى	01	13	التدوير الدلالي غائب.
الأنهار الأخرى	01	34	التدوير الدلالي يرد مرة واحدة.

العدد الإجمالي للأبيات في الدواوين مجتمعة هو 375 بيتا.

يرد التدوير الدلالي 10 مرات، أي بنسبة 2.66%.

ويتخذ التدوير الدلالي في هذه القصيدة أشكالا تركيبية مختلفة يظهر من خلالها أنواع التعلق أو الارتباط بين عناصر يتوزعها بيتان شعريان كحد أدنى.ويظهر ذلك في الأنماط التركيبية الآتية:

1- تركيب يتضمن إذا الفجائية، ومثاله الشعري من ديوان "الإغارة"[400]:

جئتِ نعمى كما تهيم ثلوج   تحضن الحقل سهله ورباهُ
فإذا الجفن رعشة وذهول   وإذا الدمع تائه مجـــــراهُ

2- تركيب شرطي، كما في ديوان" النخلة أنت و الطلع أنا":[401]

والليل إن طاف في سحر المدى ثملا   أو نام في الضفة الأخرى هنا غنجا
لا بد أن يسترقَّ موسما قادما   من عمرها كي يضيء العمر خلف الدجى

3- القسم وجوابه: ونموذجه في الديوان السابق:[402]

قسما بالعـــيون التي أرقتْ   زمنا في ربـــاها الـــمدى رحـــبُا
أنني في هواك على العهد يا دار ما زال في القلب زهو الصبا

أشكال التدوير الدلالي في الشعر الحر:

يبدو الشعر الجزائري الحر من خلال مدونة بحثنا أكثر احتفالا بالتدوير الدلالي على عكس الشعر العمودي الذي يقل فيه الاحتفال بهذا التدوير، والذي يعنينا هنا من التدوير هو ذاك الذي يتم فيه الفصل بين أجزاء متلاحمة من

[400] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص17.
[401] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص59.
[402] المصدر نفسه، ص60.

التركيب، الأمر الذي يدفع بالصراع بين التركيب والوزن إلى أوجِه.هذا الصراع يظهر في عمل الشعراء على تفكيك عناصر التركيب ، ومن أهم التراكيب التي تعرضت للتفكيك ما يلي:

1- المبتدأ والخبر:

هنا يتم تفكيك المركب الاسمي ، يظهر ذلك في هذين النموذجين:

حين المدائنُ

محرقة الرمل والغرباء.[403]

———

الشاعر يملك في البيت البيتَ، وله في كل مظاهرة،

وطنٌ آخر للرحيل، وله أيضا " لامه"،[404]

وقد يحدث أن يكون الخبر جملة كما في:

الخوف بعضي والحنينُ

إلى منابت حبيَ المجروحِ

يجذبني فيشتدّ الصراعْ.[405]

2- كان واسمها:

هل كان عدلا

أن أراني بين هاوية وهاوية وأكتم.[406]

وقد جاء اسم كان هنا مصدرا مؤولا.

3- كان وخبرها:

كان في صمته

403 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص59

404 نجيب أنزار، كائنات الورق، ص37.

405 بوزيد حرز الله، الإغارة، ص52.

406 نور الدين درويش، مسافات، ص86.

جدولا لم تسعه* الضفاف[407]

وقتها كانت الريح

تنسج آخر فصل [408]

يختلف النموذجان في كون أحدهما جاء خبر كان فيه مفردا، بينما ورد في الثاني جملةً فعلية.

4- أن وخبرها:

أن تاريخ البطولة في دمي

صاغته في الزمن الحروب.[409]

5- الفعل وفاعله:

وتضيئ الدرب للطفل

لكي تشرق

من وجنته الدنيا[410]

وعلى الموج تئنت

كل ألواح السفينه![411]

كان نهر المحبة صاف* تذوبُ

على شاطئيه الطيوب.[412]

6- الفعل ومفعوله:

---

* في الديوان وردت "تسعفه"، ونظنه خطأ طباعيا.

[407] عاشور فني، رجل من غبار، ص6.

[408] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص26.

[409] نور الدين درويش، مسافات، ص35.

[410] عبد الله العشي، مقام البوح، ص94.

[411] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص73.

* الصواب"صافيا".

[412] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص44.

لم يكن ينتظر

أي معجزة لا تجيء...[413]

7- فعل القول ومقوله:

قالت الريح:

"يعقوب مات"، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟[414]

والفصل بين فعل القول ومقوله سمة شبه قارة في ديوان رجل من غبار، وتتنوع الصيغة الدالة على القول بين"قال لي"، و" تُهَمْهِم " ، و"ثم قال "، و"وأضاف ". وما يميز عملية القول في هذا الديوان أن فعل القول يأتي على رأس المقطع الشعري شبيها بالعنوان في انفراده بسطر شعري، ثم يرد المقطع ليشكل دلاليا جملة مقول القول التي تستطيل حتى تبلغ عددا من الأسطر، فيصبح المقطع الشعري وكأنه مكون من جملتين لا غير: جملة القول وجملة مقول القول بالمعنى الدلالي لا النحوي:

قال لي:

سوف أشهد للعاشقين

وأشهد للشهداء

وأشهد للناس منذ استووا فوق أرجلهم

ومشوا في الضياء

وسأشهد للأرض...

تحمل ماء وطينا

وترفع قامتها للسماء[415]

413 عاشور فني، رجل من غبار، ص48.
414 يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص29.
415 عاشور فني، رجل من غبار، ص45.

8- تركيب شرطي أو يتضمن معنى الشرط:

من ذلك الفصل بين فعل الشرط وجوابه:

مهما أسافر في امتدادات

المعارج،،

أوتضاريس القمرْ،،

"لا بد من وطني..

وإن طال السفرْ"!..[416]

يميز هذا المقطع استطالة التدويرالدلالي فيه، فالمقطع مبني نحويا ودلاليا على الإرجاء، فبعدما يرد فعل الشرط " أسافر" في السطر الأول ننتظر ورود جواب الشرط ، فيخيب انتظارنا في الأسطر الموالية إلا في السطر ما قبل الأخير حيث تقفل دائرة التركيب الشرطي بجملة "لا بد من وطني".

هذا الامتداد التدويري نحويا ودلاليا نلمسه في نموذج آخر يتم فيه تفكيك بنية جملة تتصدرها "كلما" الظرفية المتضمنة معنى الشرط[417]، ويفصل بين فعل الشرط وجوابه سطر شعري واحد:

كلما طارت القبرات إلى أفق غامض

وفؤادي إلى وطن المستحيل

حل بين ضلوعي قبر حزين

وبقيا عويل[418]

أما العتبة الدنيا للتدوير الدلالي ممثلا في التركيب الشرطي فتظهر في تتالي سطرين شعريين يكمل الثاني منهما تركيب الأول ودلالته كما في هذين السطرين من ديوان " النخلة أنت والطلع أنا":

إذا مت يوما على أرضكم

فألقوا بليلي بعيدا[419]

[416] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص73.
[417] ينظر إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار الشريفة،الجزائر، ص340.
[418] عاشور فني،رجل من غبار، ص42.
[419] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص12.

9- الظرف والفعل:

بالنسبة للظرف والفعل يظهر التعلق بينهما على أشده حينما يتقدم الظرف الفعل، إذ يبقى التركيب والدلالة معلقين ينتظران ما يتممها :

قبل أن يكتب الله في أرضنا ترف الأولينْ

على بذخ الكبرياء

وقبل أي جفاء على شاطئ القلب

في ندم كامن في الجهات

توسد آدم حلما جميلا بأبعادها في الفؤاد[420]

أما حين يتقدم الفعل الظرف فإن التعلق يبدو ضعيفا إلى حد ما:

جف الندى

فوق العيون..[421]

إذ لا يبدو السطر الأول مفتقرا افتقارا حادا إلى السطر الثاني، وهذا على عكس النموذج الأول.

10- التركيب المتضمن حالا:

ثم أمضي...

صاعدا نحو السماوات إلى أن يحتويني

أفق أبعد من حال احتجابي[422]

فهنا انفصل الحال "صاعدا" عن الفعل " أمضي" وزاد هذا الفصل امتدادا النقاطُ الثلاث المتتابعة بعد هذا الفعل.

11- الجملة الندائية وما يليها:

---

[420] حسين عبروس، المصدر السابق ، ص52.

[421] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص70.

[422] عبد الله العشي، مقام البوح، ص87.

في هذه الحالة تأتي الجملة الندائية أولا شاغلة سطرا شعريا تاركة القارئ في انتظار الكلام الذي سيوجه إلى المنادى، وقد يحدث ذلك مباشرة بعد السطر الأول كما في النماذج الآتية:

يا فرسان الغد، يا أجراس الغد
لا تلتفتوا ،أصبحتم هناك وأصبحنا هنا،[423]

أحبيبتي
هل كان مغشيا علي...[424]

أيها النائمون وراء الستار
أطلعوا شجرا[425]

وقد يحدث أن يتعرض الكلام الموجه للمنادى للإرجاء فلا يرد بعد الجملة الندائية مباشرة ، وقد يكون الإرجاء بسبب تخصيص المنادى بوصف أو ما هو في مقامه، وقد يلتقي العاملان معا كما في هذا النموذج الشعري:

يا ابن إدريسَ
أو أشرفِ الطينِ
يا ملكيَّ الدماءِ
توضأْ بالسلالة ثم اقتربْ.[426]

هذا التدوير الدلالي القائم على الجملة الندائية وما يليها هو السمة المميزة لقصيدة "هديل العشية" للأخضر فلوس، إذ تقوم القصيدة على ما يشبه اللازمة الواقعة في صدارة المقاطع، يظهر ذلك في ما يلي:

أيا طائر الليل،

---

[423] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص15.
[424] عبد الله العشي، مقام البوح، ص47.
[425] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص63.
[426] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص20.

يا أيها المتعرج في أفقك العذب،
تعبر في فضة الأنجم الصائفه!
أيا طائر الليل،
وحشة روحي تمتد في الكائنات،[427]

أيا طائر الشعر،
أعطاك ربك هذا البهاء الغني[428]

أيا طائر العمر،
أين ستلقي جناحك في ليلك السرمدي[429]

أيا طائرا مبهما كالأساطير،
هذا الذي يتفتت مني ليس أنا،[430]

12- النعت و المنعوت:

وأطارد في ظلمتي شبحا
سدّ كل الدروب[431]

يسألونك..قل إنني نخلة
تتحدى الرياح وقيظ السنين !.[432]

نلاحظ أن السطر الثاني في كلا النموذجين عبارة عن جملة فعلية واقعة نعتا للكلمة الأخيرة في السطر الأول.

13- الاسم الموصول وصلته:

[427] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص35.
[428] المصدر نفسه،ص36.
[429] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[430] المصدر نفسه، ص37.
[431] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص ص 34،35.
[432] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص63.

هيهات!من هذا الذي...؟

يقتات من ثقلي على أرض تنط كخشبة في قنطره[433]

احذر صغار القدس، أطفال المدائن التي

تكتم ألف سر[434]،

علهُ العمر الذي...

غاب مني،[435]

في هذه النماذج يأتي السطر الثاني عبارة عن جملة صلة الموصول.

14- تعلّق الجار والمجرور:

غير أن الفتى قارئ ماهر

في سطور الجفون[436]

والنبوءة ضدّان في مفرق الليل، قافلة ذبحوها

على ظمإ الرمل كي يشربوا

من سنام الجملْ!!!.[437]

إن ما يمنح النص الشعري تماسكه وقوته أن هذه الأشكال النحوية التي يتمظهر التدوير الدلالي من خلالها لا تشتغل بشكل جزئي، إذ يتضافر أكثر من شكل ضمن القصيدة الواحدة، فالتدوير يستطيل ويمتد ليشمل عدة أسطر، ويتنوع فيجعل أوجه الاتصال الأسطر الشعرية متعددة، وفي هذا الامتداد تعضيد لتماسك النص الشعري، كما أن في التنوع دفعا للرتابة التي قد تحدثها العلائق التركيبية المتماثلة.

---

433 الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص28.
434 عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص114.
435 عبد الله العشي، مقام البوح، ص90.
436 حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص53.
437 عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص64.

هكذا يأخذ التدوير شكلا مركبا، وصفة التركيب هنا تتضمن الامتداد والتنوع ضمن القصيدة الواحدة كما أشرنا سالفا، وهذه سمة مميزة للقصائد الحرة في مدونتنا، لكننا نضيف ملاحظة مهمة تتمثل في ازدواج التدوير أحيانا ليصبح عروضيا ونحويا دلاليا، وعندما يحدث هذا الازدواج يضعف الصراع بين الوزن والتركيب فتتدفق الأسطر الشعرية في هدوء، وهكذا يظهر الصراع ليختفي ثم يعود من جديد وهلم جرا.

1- يقول أحمد عبد الكريم:

كبرتُ كثيراً
ولم يكبر الموت والميتونَ
على فضة الذكرياتِ...
لو الشعر يمنحني
شرفة في الأحاجي
وأرجوحة في الأساطير
كيما أظل كما ينبغي
رجلا أزرق
يشعل الموتُ شمعتَه
أو يؤججها في الغياب.[438]

2- ويقول يوسف وغليسي:

إيه يا نجمتي الشارده:
أنا لا أرتضي
أن تهاجر نحوي – صباح مساء-
ألوف النساء،

[438] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص60.

وتهجرني- طيلة العمر- امرأة
واحده!...[439]

يظهر في هذين النموذجين حضور التدوير الدلالي بشكل لافت مع التنوع المستمر في العلاقات النحوية بين الأسطر الشعرية، مع ازدواج التدوير حينا بدخول التدوير العروضي في بعض المواقع، وغياب هذا الازدواج أحيانا أخرى.يظهر ذلك في النموذج الأول من خلال تنوع العلاقات النحوية:

السطران الأول والثاني ـــــــ عطف جملة على جملة.

السطران الثاني والثالث ـــــــ تعلق الجار والمجرور بما قبلهما.

السطران الرابع والخامس ـــــــ الفعل ومفعوله.

السطران الخامس والسادس ـــــــ عطف اسم على اسم.

السطر السابع وما قبله ـــــــ التعليل بالأداة " كي".

السطران السابع والثامن ـــــــ الفعل الناقص وخبره.

السطران الثامن والتاسع ـــــــ المنعوت والنعت الجملة الفعلية.

السطران التاسع والعاشر ـــــــ عطف جملة على جملة.

وخلال ذلك قد يحضر التدوير العروضي كما بين البيتين الرابع والخامس فيكون التدوير مزدوجا عروضيا ونحويا دلاليا، وهنا يضعف الصراع بين الوزن والتركيب.ولكن الازدواج يغيب في مواضع أخرى كما في البيتين الثاني والثالث، إذ نلفي البيت الثاني مكتملا وزنيا بأربع تفاعيل (فعولن فعولن فعولن فعولُ)دون أن يعاني نقصا في تفعيلته الأخيرة، فلايكون، بذلك، في حاجة إلى البيت التالي.أما من الناحية النحوية والدلالية فإن البيت الثالث يبدأ بجارّ ومجرور يتعلقان بما قبلهما، وهذان يحددان المكان الذي كان يمكن أن يتم فيه الفعل "يكبر" الذي لم يتحقق.

في النموذج الثاني تتنوع العلاقات النحوية والدلالية أيضا:

[439] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص64.

السطران الأول والثاني ـــــــ النداء وما يتبعه من كلام.

السطران الثاني والثالث ـــــــ الفعل ومفعوله المصدر المؤول.

السطران الثالث والرابع ـــــــ الفعل وفاعله.

السطر الخامس مع السطرين الثالث والرابع ـــــــ عطف جملة على جملة.

السطران الخامس والسادس ـــــــ المنعوت ونعته المفرد.

أما الصراع بين الوزن والتركيب في هذا النموذج فهو خاضع لقراءتنا العروضية التي تحتمل صورتين على الأقل:

تتمثل القراءة العروضية الأولى في الحفاظ قدر الإمكان على وحدة البحر الشعري الذي هو المتدارك في النموذج الشعري، وتبعا لهذه القراءة الأولى يصبح النموذج مبنيا على قافية دالية ذات بناء دائري(الشارده- واحده)، بينما تلغى القافية بين السطرين الثالث والرابع ليحل محلها التدوير العروضي الذي يربط السطرين أحدهما بالآخر. في هذه الصورة العروضية للنموذج يظهر الصراع بين الوزن والتركيب في السطرين الأول والثاني حيث نصادف الوقفة العروضية دون الوقفة التركيبية الدلالية. وهذا ما نلمسه بين السطرين الخامس والسادس، في حين أن الوقفتين كلتيهما تغيبان بين السطرين الثالث والرابع الأمر الذي يوائم بين السطرين فينتفي الصراع.

أما الصورة الثانية للقراءة العروضية الممكنة فتجعل النموذج الشعري قائما على قافيتين دالية(الشارده-واحده) وهمزية(مساء- النساء)، أما الصراع بين الوزن والتركيب فيستغرق الثنائيات السطرية (1،2)(2،3)(3،4)، وتوضيح هذا الأمر أن السطر الأول يبقى معلقا تركيبيا ودلاليا بينما هو مكتمل وزنيا، وكذلك السطر الثاني والثالث، ولكننا نلاحظ في هذه الحالة حدوث تحول في البحر بدءا من السطر الرابع من المتدارك إلى المتقارب، وهذا التحول سببُه اعتبار القافية الهمزية في السطرين الثالث والرابع، وهكذا يكون المقطع منبنيا على بحرين يستغرق المتدارك منهما الأسطر الثلاثة الأولى، في حين أن المتقارب يستغرق الأسطرالثلاثة الأخرى من النموذج الشعري.

التقفية والتدوير:

إن ملاحظة العلاقات المختلفة بين العناصر الإيقاعية أمر من الضرورة بمكان، إذ إن تلك العناصر لا تعمل بشكل منعزل، وإنما هي تقوم على أساس من التفاعل فيما بينها، ومن ذلك العلاقة بين التدوير والقافية.

في هذا السياق نلاحظ علاقة عكسية بين التدوير والقافية، وهذا الأمر يصبح أشبه بقانون ينسحب علـــى كثير من النماذج الشعرية في مدونة بحثنا، فكلما كان حضور التقفية في تلك النماذج كثيفا تقلصت مساحة التدوير الشعري. إن القافية هنا تشتغل كابحا لتدفق التدوير، والنماذج الآتية توضح هذا القانون واشتغاله في النص الشعري الجزائري المعاصر:

-1

لا اتساع أمامي...

ولا يفرح الخلف، ها قدمي فوق رأسي

تجوف هذا المكان بأحلامنا، وتجوف هذا الزمان

تجعد في حلقنا الماء والصبح

لا طعم للأرض بعدك

لا لون للكائنات ...مللنا[440]

في هذا النموذج نلاحظ تدفقا إيقاعيا ناتجا عن حركة التدوير التي لا تتوقف:

س1:/0//0 ///0 /0

فاعلن فعِلن فا

[440] عيسى قارف، النخيل تبرا من تمره، ص13.وهذه الظاهرة تتكرر في الديوان، ينظر تمثيلا، الصفحات 16، 52، 97، 98.

س2:0//0 /0//0 /0//0 /0/// /0//0 /0/

علن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فا

س3:0//0 /0/// /0//0 /0/// /0//0 /0/// /0/// /0//0 / /

علن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فــ

س4:0//0 /0/// /0//0 /0//0 /0/

علن فعِلن فاعلن فاعلن فاعــ

س5:0//0 /0//0 /0//0 //

لن فاعلن فاعلن فعــ

س6:0//0 /0//0 /0//0 /0/// /0/

لن فاعلن فاعلن فعِلن فا

2-

تطول المسافة

تضعف أبصارنا

هاهنا غيمة

وهناك ضبابْ

تطول المسافة

يخترق الرمل أسماعنا

لم نعد نسمع الآن إلا صدى الريح تجري،

نباح الكلابْ[441]

وفـــي هذا النموذج تتدخل القافية مرتين لتكبح تدفق الإيقاع الناتج عن التدوير، لينطلق من جديد بعد القافية، ولا يتوقف إلا مع ظهور القافيـــة مرة ثانيـــة، مع توقف ثالث يسبق القافية الثانية، ولكنه ليس حادا مثلما هو الشأن بالنسبة للقافية:

س1:0/0// /0// /

441 نور الدين درويش، مسافات، ص21.

فعولن فعول فــ

س2: /0/ //0/0 //0

عولُ فعولن فعو

س3: /0 //0/0 //0

لن فعولن فعو

س4: / //0/ //00

لُ فعول فعولْ

س5: //0/0 //0/ /

فعولن فعول فــ

س6: /0/ //0/0 //0/0 //0

عولُ فعولن فعولن فعو

س7: /0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0

لن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

س8: //0/0 //00

فعولن فعولْ

3-

لا مسّتْها يد الريح في غفلة الضوء

فانخطفت بالألقْ

كنت أمنية تتداعى لها خلجات الرياح

على صهوات الغسقْ

إنه الماء يرسم مجرى البداية..

تنمو براعمها..

من رماد الدم المحترقْ[442]

---

[442] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص89.

أما في هذا النموذج فيظهر جليا التوازن بين التدوير والقافية، إذ تحضر القافية في ثلاثة أسطر(الثاني و الرابع و السابع)، و يحضر التدوير في ثلاثة مواضع.

-4

إنـهم يسجدونْ...
كلما ارتفع الوثنُ
ينـهضونْ...
كلما سقط الوطنُ
يصغرونْ...
كلما كبر الزمنُ!![443]

وهنا يغيب التدوير مطلقا بسبب شمول القافية للأسطر الشعرية جميعا.

تمثل النماذج الأربعة أعلاه، إذن، صورا ثلاثا للعلاقة العكسية بين التدوير والتقفية.

ففي النموذج الأول، وهو على وزن المتدارك، تغيب القافية تماما بينما يسيطر التدوير سيطرة مطلقة.

وفي النموذج الثاني لنور الدين درويش يكتسح التدوير مساحة المقطع الشعري، ولا يوقف تدفقه وجريانه سوى القافية التي تختتم دائرة تدويرية لتنطلق دائرة جديدة. وهكذا نجدنا إزاء ثلاث وقفات وزنية تتخذ اثنتان منها من القافية علامة لها(ضباب، الكلاب)، أما الوقفة الثالثة فهي في السطر السابع، ولكنها لا تمتلك قوة الوقفتين الأوليين.وعليه، فإن النموذج الأول يمثل صورة لهيمنة التدوير على القافية.

أما النموذج الثالث للشاعر الأخضر فلوس فيقدم لنا صورة للتوازن بين طرفي العلاقة أي التدوير والقافية، وقد تحقق هذا التـوازن بسبب تناوب القافيـة

[443] عاشور فني، رجل من غبار، ص47.

والتدوير، فإذا حضرت القافية غـاب التدوير، وإذا حضر هـذا غابت تـلك، والاستثناء الوحيد لعلاقة الحضور والغياب تلك هو ما وقع في السطر السادس من النموذج حيث تغيب القافية والتدوير كلاهما،إذ ينتهي السطر بتفعيلة تامة هي تفعيلة المتدارك(فعِلن) وتغيب قافية القاف، وفي هذا الغياب تعزيز لمبدإ التوازن الذي يحكم هذا النموذج الشعري.

بالنسبة للوقفة الخالية من القافية يمكن لنا أن نجد لها مبررا دلاليا، فانقطاع التدوير منسجم مع الصورة الشعرية حيث الريح تجري في مدى لا نهائي، إن حركتها تتسم بالثبات والاستمرارية، وإذا كان غياب التدوير مولدا لدلالة الثبات، فإن صفة الاستمرارية يوفرها البياض التالي لنهاية السطر الشعري والفعل المضارع(تجري). كما أن فصل السطرين السابع والثامن عروضيا يتيح المجال لفعلين:فعل جريان الرياح ، وفعل النباح لكي يكتسحا المدى ويهيمنا عليه.

يأتي النموذج الرابع على طرف نقيض من النموذج الأول ، إذ يغيب التدوير غيابا مطلقا مفسحا المجال للقافية لتبسط هيمنتها .

وهكذا نجد أنفسنا إزاء أربعة قوانين تحكم العلاقة بين التدوير والقافية.

ويظهر الصراع بين التدوير والقافية بشكل حاد عندما يكون النص مدورا في موضع الوقفة الشعرية، مما يعده بعض الدارسين أمرا معيبا،[444] ومرد ذلك عند هؤلاء إلى أن القافية تعد موضعا لاكتمال التشكيل الإيقاعي على الشاعر ومراعاته باعتباره وقفة شعرية لازمة.[445]

يظهر التنازع بين التدوير والقافية في مدونة بحثنا في نماذج كثيرة منها:

-1

وبحيرةَ شك

ومائدة من يباب

أرى العطر يختزل العصر

---

[444] ينظر ، سامح الرواشدة، مغاني النص، ص 119، نقلا عن حسن الغرفـي، البنية الإيقاعية فـي شعر حميد سعيد، دار الشـؤون الثقافية ، ط1، بغداد 1988، ص43.

[445] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتوت يستوقف الخمر

يبترد اللون...[446]

-2

وها نحن أو أنت أو نحن، في واحد من دمي

قال هذي بلادي وأنثاي، صفها لنا!:

قلت قلبي يقول هي امرأة وكفى

وأنا عاشق مصطفى [447]

-3

ومن سيمدني ماء وظلا

حاولت أن أنساك في لحظات ضعفي

نمت فوق الشوك محتضنا عذاباتي وخوفي

كنت في رأسي صداعا

كنت في قلبي صراعا...

كنت في عينيّ خَلا...[448]

تقدم النماذج السابقة مظهرا آخر من مظاهر الصراع في بنية القصيدة الشعرية، ولكن الصراع هنا لايتم بين عنصرين ينتميان إلى مستويين مختلفين(التركيب والإيقاع مثلا) بل هما من مستوى واحد هو الإيقاع.

يسير النموذج الأول للشاعر مصطفى دحية على بحر المتدارك، وفي السطرين الثالث والرابـــع نصادف ضربين صالحين ليكون كل منهما موضعا للقافية، وهما يتمثلان في كلمتي"العصر"، و"الصبر". هذان الضربان يمثلان موضعا للتدوير:

وبحيرة شك =0/// 0/// 0/

فا

---

[446] مصطفى دحية ، بلاغات الماء، ص ص 72،73.

[447] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص33.

[448] نور الدين درويش، مسافات، 82.

ومائدة من يباب= 0// 0/// 0//0/ 0/

علن فا

أرى العطر يختزل العصر=0// 0//0/ 0/// /0/

علن فاعِـــ

والتوت يستوقف الخمر = 0/ 0//0/ 0//0/ /0/

لن فاعِـــ

يبترد اللون = 0/ 0/// 00/

لن

فإذا ما اعتبرناهما قافيتين، أي إذا ألغينا التدوير لمصلحة القافية فإن النتيجة ستكون تحولا في وزن السطرين الثالث والرابع على هذا النحو:

السطر الثالث: 0/0// 0// / 00/0// = فعولن فعول مفاعيلْ

السطر الرابع: 0/0/0// 0//0/ 00/ = مستفعلن فاعلن فاعْ

وهكذا تتسرب إلى وزن السطرين تفاعيل مختلفة فتحدث تنوعا في إيقاعهما.

أما النموذج الثاني فهو يسير على بحر المتقارب، غير أننا نلاحظ إشكالا في السطرين الثالث والرابع، فإذا أردنا المحافظة على أحادية البحر الشعري وجب علينا أخذ التدوير بين السطرين بعين الاعتبار:

السطر الثالث: قلت قلبي يقول هي امرأة وكفى

0/ 0/0// /0// /0// /0// 0//

لن فعو

السطر الرابع: وأنا عاشق مصطفى

/ 0/0// 0/0// 0//

لُ

نشير أولا إلى أن السبب الخفيف في بداية السطر الثالث هو تتمة للتفعيلة الناقصة في نهاية السطر الثاني، فنحن إذا أمام تدوير لكننا نهتم في هذا المقام

بالتدوير في علاقته بالقافية، وهذا يظهر في نهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع، ومن ثم فإن الأخذ بالتدوير على حساب القافية كعلامة للوقف الظاهر يجعل القافية قافية داخلية. أما إذا أخذنا القافية بعين الاعتبار وقدمناها على التدوير فإن ذلك سيؤدي إلى إلغاء التدوير، ونتيجة هذا الإلغاء هي التحول من بحر إلى بحر آخر، من المتدارك إلى المتقارب:

0// /0// /0// 0/0// 0/

فعولن   فعول فعول فعو

0//0/ 0//0/ 0///

فعِلن   فاعلن   فاعلن

أما النموذج الثالث فإن صراع القافية والتدوير فيه يأتـــي فـــي سياق مختلف، إلى حد ما، ذاك أن التقفية في النموذجين الأول والثاني لم تأت ضمن تقفية أخرى تحتويها، في حين أن النموذج الثالث يتبع تقفية بارزة(اللام)، وداخل هذه التقفية ترد إمكانية أخرى لوجود قافيتين أخريين: فائية في السطرين الثاني والثالث، وعينية في السطرين الرابع والخامس، فإذا أخذنا بهما باعتبارهما قافيتين خارجيتين فإننا نكون قد أوقفنا تدفق التدوير الذي يلازم كل الأسطر السابقة ،و أما إذا سمحنا للتدوير بالاستمرار فإن القافيتين تصبحان قافيتين داخليتين لهما تأثيرها المتمثل في إبعاد النموذج عن الطابع شبه النثري الذي أوقعه فيه التدوير.

إن الأخذ بالتدوير أو إهماله ينتج عنـــه اختلاف فـــي التشكيل الإيقاعي فـــي النماذج السابقة، إذ إن مراعـــاة التدوير تجعـــل النماذج تتوفر علـــى قواف داخليـــة ، بينما ينتج عن إهمال التدوير وضوح وبروز لتلك القوافي بتحولها إلى قواف خارجية ذات أثر صوتي بارز.

الوقفة الصفر:

تساعد هذه الوقفة على التدفق السريع للمقطع الشعري، إذ يتضافر النقصان الوزني والدلالي والتركيبي لدفع عملية القراءة/التلاوة بشكل متلاحق، فبداية السطر الجديد تجذب إليها نهاية السطر السابق. يظهر هذا النوع من الوقفة في أقصى اشتغاله أو في عتبته العليا في هذا النموذج من ديوان "إحداثيات الصمت":

من دون إذن يسكنون البيت
صرصار الخزانة ، كومة الصمت الخبيث، خريف عشب
فوق رف اللوح في الشباك شرذمة الدخان، أو الرماد
أمام باب الليل، أو رمل المكان، جلست أعمى كي ترى
ما لست تعرف، أي شيء يستحق بأن يسمى..
دون حبر[449]

ففي هذا المقطع يخترق التدفق التام (الوزني الدلالي التركيبي) ستة أسطر كاملة يأخذ بعضها برقاب بعض.

أما العتبة الدنيا فتتمثل في استغراق الوقفة الصفر سطرين اثنين ، وهذه هي الأكثر شيوعا في مدونة هذا البحث وفيها نلحظ تدفق التركيب والوزن في سطرين شعريين متتاليين، ومن نماذجها ما يلي :

- يوسف وغليسي(تغريبة جعفر الطيار):

من ترى يشهد اليوم أني
أنا سيد البيعتين ؟ !...[450]

- عيسى قارف(النخيل تبرأ من تمره):

أخليت جرحي
إلى غرفة سفرت عن شواهدها[451]

---

[449] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص 21.

[450] يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 26.

- الأخضر بركة(إحداثيات الصمت):

جسدان : قوقعة وآخر سلطعون البحر يكتب

نفسه البكماء في رمل المكان......[452]

- نور الدين درويش(مسافات):

حينما اخترقت جسدي الروح

أسلمني شغفي للسؤال،[453]

- نجيب أنزار(كائنات الورق):

أتدحرج منتشيا لسقوطي العمودي،

فوق جمجمة الكون، لا شوق لي،[454]

- الأخضر فلوس (الأنهار الأخرى):

وبغداد التي ولدت

تعلمنا الرجوع إلى الشباب ![455]

- عاشور فني (رجل من غبار):

وهو علمني كيف أفتح كل صباح

كتاب الأمل !![456]

وبين هاتين العتبتين نصادف نماذج قليلة تستغرق أكثر من سطرين، من ذلك هذا النموذج الذي نطالعه في ديوان "الإغارة" وهو نموذج يلامس أطراف العتبة العليا، إذ يستغرق خمسة أسطر :

حين أقرأ سورة يوسف أستغفر

الذئب ألقي إلى البئر كل الذي سوف

---

[451] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص94.

[452] الأخضر بركة، المصدر السابق، ص29.

[453] نور الدين درويش، مسافات، ص116.

[454] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص20.

[455] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، 52.

[456] عاشور فني، رجل من غبار، ص 30.

يأتي من المغرضين الأحبة ثم ألوذ
إلى الكهف أزكى فضاء يبدد ما في
القصيدة من عتمة[457]**.**

إن المقطع أعلاه ليس في الحقيقة سوى سطر طويل مقسم إلى أجزاء يلتحم بعضها ببعض:

فمن ناحية الوزن نلفي التدوير العروضي متحكما بالمقطع كله، حيث لا تنتهي التفاعيل التي في نهايات الأسطر إلا في بدايات الأسطر التالية لها:

س1:/0//0/ 0/// 0/// 0/// /0//

فاعلـــ

س2: 0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0/

ـــن فاعـــ

س3: /0 /0//0 /0//0 /0//0 0/// 0/// /

لن فـــ

س4: //0 /0//0 /0//0 /0//0 0/// /

علن فـــ

س5: 0//0 0/// /0/0

ــاعلن

ومن حيث التركيب والدلالة نلفي التقسيم الشكلي إلى أسطر أو التقطيع الشعري كما يدعوه جان كوهن قد باعد بين وحدات تركيبية متقاربة في الأصل:

- في السطرين الأول والثاني (الفعل V المفعول به).
- في السطرين الثاني والثالث(حرف الاستقبال V الفعل المضارع).
- في السطرين الثالث والرابع (الفعل V حرف الجر).
- في السطرين الرابع والخامس(حرف الجر V الاسم المجرور).

---

[457] بوزيد حرز الله ،الإغارة ، ص 110.

هذه السمة السطرية(أي ارتباط الأسطر بعضها ببعض حتى تبدو بفعل التدوير وكأنها سطر واحد طويل مشكّلةً جملة إيقاعية واحدة) تظهر أكثر وضوحا في نموذج شعري آخرمن ديوان " النخيل تبرأ من تمره" يتمثل في الأسطر الأربعة الأخيرة من قصيدة "مطلق الشيء":

كرر الوقت أشياءه ، وحدست
- بلا ندم واضح- أن هذا الجلال
الذي يستفز انتباهي
غدا يستمر لغيري [458]

ويظهر هذا الامتداد بفعل التدوير بقراءة الأسطر أعلاه قراءة عروضية:

س1: 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// /

فـــ

س2: 0// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ /

علن فـــ

س3: 0//0 0//0/ 0//0/ 0/

ـــاعلن فا

س4: 0// 0//0/ 0/// 0/

علن

وهناك نماذج تقترب من العتبة الدنيا، ومثالها هذه الأسطر الشعرية الثلاثة من ديوان إحداثيات الصمت":

حفنة من نسيم
يراقبها الموت، قرميد بيت يضيء ممرا إلى الذات، لذات ريح
على سطح ماء تجعد في برك الليل، ماء..[459]

[458] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، ص96.
[459] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص13.

حيث نلاحظ التدوير في موضعين: بين السطرين الأول والثاني، وبين الثاني والثالث الذي تتوجه القافية:

س1: 0//0/ 0//0/ 0/
فا

س2: 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ //0/ 0//0/ 0/
علن فا

س3: 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0/
علن فا

إن الشعر الجزائري المعاصر حاول أن يجعل من بنية البيت بنية دينامية من خلال الصراع بين الوزن والتركيب والدلالة، إضافة إلى عمله على اللعب ببنية الوزن، الأمر الذي أدى إلى فتح إمكانيات القراءة الإيقاعية للنص الشعري، ومن ثم راحت القصيدة الشعرية تسلك مسارات إيقاعية متنوعة وثرية.

التنـــغيم

إن حديثنا عن الوقفة يؤدي بنا مباشرة إلى الحديث عن التنغيم. يدعونا إلى ذلك الارتباط الوثيق بين الاثنين، فثمة علاقة جدلية بينهما ، فاختلاف أنواع الوقفة يؤدي حتما إلى اختلاف التنغيم أثناء "الأداء"، كما أن هذا الاختلاف أو التنوع التنغيمي يشير، أيضا، إلى شكل الوقفة.

يُعَد التنغيم من العناصر ذات الأهمية التي تدخل في البنية الإيقاعية، وهو من العناصر التي تربط علاقات وطيدة بين الإيقاع والبنية النحوية التي يتأسس عليها النص.

يرتبط التنغيم في الاصطلاح بموسيقى الكلام، هذه الموسيقى التي تظهر في بنية النص على شكل ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية[460]، ولهذا فإن

---

[460] ينظر كمال بشر، علم الأصوات، ص 535.

التنغيم يتحدد بكونه « محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته بسياقه المكون للجملة».[461] ومن ثم يتنوع بتنوع معنى الجملة بتنوع صور نطقها وطريقة التنويع في موسيقاها[462]، وبهذا الشكل فإن التنغيم يعتمد على كيفية قراءة الجملة في سياقها، وهذا بدوره يعتمد على درجة الصوت في تحقيقه[463]. ومن هنا يمكن تحديد التنغيم بكونه« الخاصة الصوتية التي تلف المنطوق بأجمعه وتتخلل عناصره المكونة له، وتكسبه تلوينا موسيقيا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية وفقا لسياق الحال أو المقام».[464]

إن التنغيم عامل أساس في بيان أن ما ننطق به مكتمل في البناء و المعنى وهو بذلك يشبه، إلى حد ما، علامات الترقيم.كمـــا أن للتنغيـــم وظيفة نحوية بارزة ذات ارتبـــاط بالوظيفة الإيقاعية تتمثل فـــي تصنيف الجمل إلـــى أقسامـــها، تقريرية، استفهامية إلى تعجبية[465]. وهذا التصنيف يساعد التنغيم على تحقيق دلالات متفاوتة في النص تتم، بدورها« عبر وسيط جمالي هو التوتر أو الصراع الذي تقوم به النغمة إزاء العناصر اللغوية الأخرى في النص»[466].

ويضطلع التنغيم بدور مزدوج، فهو«من أهم المؤثرات الصوتية النوعية مساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية، وفي التأثير الدلالي للنص من ناحية ثانية»[467].

يختلف التنغيم من أداء إلى آخر، ومن موقف إلى آخر.وللنغمة مدى من حيث الارتفاع والانخفاض تحسه الأذن المدربة، و ينقسم التنغيم إلى الأقسام الآتية:[468]

---

[461] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 79.
[462] ينظر كمال بشر، المرجع السابق، ص534.
[463] ينظر سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ،ص 71.
[464] كمال بشر ، فن الكلام، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص262.
[465] ينظر كمال بشر، علم الأصوات ، ص 541-543.
[466] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص83.
[467] عبد الرحمن مبروك،من الصوت إلى المعنى، ص61.
[468] ينظر كمال بشر، علم الأصوات، ص 533.

1- التنغيم المرتفع Lisingtone: يتحقق عندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي. ويسميه سعد مصلوح بالتنغيم الصاعد، وهو الذي تنتهي به الجملة الاستفهامية، مثلا، خاصة إذا ابتدأت بـــ "هل" أو الهمزة.[469]

2- التنغيم المنخفض Faling : يتحقق هذا النوع من التنغيم عندما تنخفض درجة التلوين الموسيقي، وهو الذي تنتهي به الجملة الإثباتية، ويسمى أيضا بالتنغيم الهابط[470].

3- التنغيم المستوي Level: تلتزم، فيه، درجة التلوين الموسيقي مستوى واحدا، فهو الذي تنتهي به الفقرة التنفسية، كما في الجزء الأول من جملة الشرط مثلا[471].

وبالنظر إلى العلاقة بين حركة التنغيم وأنواع الوقفة نلاحظ أن الوقفة الوزنية مثلا ترتبط بالتنغيم المستوي، وذلك بسبب التدوير الدلالي الذي يجعل نهاية السطر غير مرتبطة بنهاية الكلام. كما أن الوقفة التامة يعبر عنها بالتنغيم الهابط في حال الإثبات أو التنغيم الصاعد في حال الاستفهام. ولكن علينا أن نشير إلى تضافر أنواع التنغيم في نطاق القصيدة الواحدة، وهو مـــا يؤدي إلى حركة تنغيمية ظاهرة، وهذا ما يمكن التمثيل له بقصيدة "فوبيا" لحسين عبروس، ومن أمثلة التنغيم الهابط قوله:

عشر مررن على القلب المعذب
مثل السحاب الممطر
وبعض اليمام يطير
توزعني مثل ما شئن
واحتوين قلبي بالأماني[472]

[469] ينظر سعد مصلوح ، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة 1980، ص258.
[470] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[471] ينظر سعد مصلوح،المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[472] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص 24.

وهــذا النوع من التنغيم هــو الذي يســود أغلبية المقاطــع الثلاثــة للقصيدة، ويحضر إلى جانبه التنغيم الصاعد الذي يتجلى في أسلوب الاستفهام علاوة على التنغيم المستوي الناتج عن انشطار الدلالة بين سطرين شعريين:

لمن تراني أغني هذا المساء
يا قلبي الحزين؟
هل أزف الرحيل للرحيل؟
هل أسافر في همساتي مثقلا
بالجرح مشرعا بالحنين؟
هل أكتب الموت في دفتري الآن
في وطني يا شرق حبي
يا غروب شوقي الدفين؟[473]

من ناحية أخرى تكشف أنواع التنغيم عن حركة الصراع في القصيدة وذلك بين الدلالات المباشرة للكلمات وبين النغمات المفروضة عليــها من قبل الشاعــر، وهكذا يحقق هذا التنغيم ما يسمى بالانزياح الإيقاعي أو التلوين الموسيقي« الذي يدل على الحالة النفسية للمتكلم ، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها».[474]

[473] حسين عبروس،المصدر السابق، ص ص25،26.
[474] كمال بشر، علم الأصوات، ص 534.

الفصل الثاني:

القافية وطرائق اشتغالها

القافية:المفهوم والأشكال:

تتحدد القافية في لسان العرب لغة واصطلاحا كما يأتي:

« قافية كل شيء :آخره، ومنه قافية بيت الشعر، وقيل:قافية الرأس مؤخَّره، وقيل وسطه... والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض.وقال الأخفش:القافية آخر كلمة في البيت...وقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن... وقال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رويا، وقال ابن كيسان: القافية كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت... والعرب تسمي البيت من الشعر قافية وربما سموا القصيدة قافية. ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافيةً»[475]. وإلى هذا الاختلاف أشار الخطيب التبريزي مشيرا إلى تحديد الخليل لها وإلى تحديد الأخفش بكونها الكلمة الأخيرة في البيت، كما أن هناك من يعد البيت قافية، وهناك من يسمي القصيدة قافية، وثمة من يسوي بين الروي والقافية، ويعلن التبريزي استجادته لرأي الخليل والأخفش.[476]

ولقد ربط حازم القرطاجني القافية بالبيت الخباء فقال في هذا الشأن:

«وجعلوا[العرب] القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال:إنها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها ».[477]

ليست القافية في الشعر العربي سوى تكرير لأصوات لغوية محددة تشمل الحركات أو الصوائت التي تأتي بعدد محدد يتراوح بين واحد وأربعة يتلوها

---

[475] ابن منظور، لسان العرب، مج5،تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ص3708- 3710.

[476] ينظر الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 149.

[477] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 251.

صوت صامت قد يليه صوت صائت وقد لا يليه. وإلى تكرار هذه الأصوات اللغوية يعزى إحداث النغم في الأبيات الشعرية، وهذا التكرار هو المسئول عن الإيقاع الموحد ووحدة النغم في سائر القصيدة. ولم يعرف العرب من مواقع القافية سوى أواخر الأبيات.[478]

وعند الغربيين اشتقت كلمة القافية la rime من الوزن أو الإيقاع le rythme حتى أن "يواشيم دي بلي" استعمل في القرن السابع عشر كلمة la rhythm للدلالة على القافية.[479] أما مهمتها الأساسية، حسب "جان ماري جويو"، فهي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، إنهــا أشبه بنواس ينظــم خطــوات الشعر، وهذا هو تبريرها العلمي، وعلى أساس من ذلك نلفيها ذات ارتباط غير مباشر بالمبدأ الأساس للكلام الموقع الموزون والمتمثل في الانفعال.[480]

تلعب القافية دورا مهما في منح النص الشعري بعده الإيقاعي، لتعزز بذلك العناصر الأخرى وما تخلقه من تأثيرات إيقاعية، فهي« العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلما وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلى أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي».[481] والقافية، بهذا الشكل، تسهم في تقطيع الكلام حسب المقاطع التي يحددها الإيقاع وبذلك ينتُج « تواطؤ الفواصل وتطابق الوزن أو الموازنة وتكتمل الدورية وهي التي تؤثر في السامع تأثيرا أقوى من تأثير الإيقاع العددي»[482]. والقافية هي موضع الوقف في الشعر العمودي، الأمر الذي يجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلامية، فتنال بذلك قدرا من التركيز والتكثيف والاهتمام.[483]

كثيرا ما تم الربط بين القافية والوزن عند النقاد القدامى خاصة في محاولتهم تحديد مفهوم للشعر، هذا ما يظهر في التعريف الشائع لقدامة بن جعفر بأن الشعر

---

[478] ينظر محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ،الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي/مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة 2006، ص20.

[479] ينظر جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة،ص176. وفي أهمية القافية لدى الرومانسيين ينظر المرجع نفسه، ص 181 وما بعدها.

[480] ينظر المرجع نفسه، ص178.

[481] محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، ص45.

[482] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[483] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص111.

« قول موزون مقفــى دال علــى معنى»[484]. ولكن مــن القدماء من جعل التقفية « لا تلزم الشعر، لكونه شعرا بل لأمر عارض. ككونه مصرعا أو قطعة أو قصيدة...وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ».[485]وهذا ما عبر عنه العروضيون في تحديدهم للقافية بأنها « ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات».[486]

ينطبق هذا المفهوم على القصيدة العمودية، وبشكل نسبي على القصيدة الحرة، فالقافية تمثل إيقاع النهاية، إذ يُعتبــر« موقعُ نهايات السطور موقعا مركزيا، تتجمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم وجرس الأصوات».[487] وهذا هو الجانب المفقود في التعريفات القديمة للقافية، وربما يكون هو الأهم لارتباطه مباشرة بوظيفة القافية ودورها الأساس في تحقيق الإيقاع الشعري، إذ إن تداخل القوافي وتفاعلها وتقاطعها في القصيدة الحرة يحقق لنا «نظاما إشاريا قافويا أوسع وأكثر تعقيدا، يقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة».[488] وتصبح القافية، بهذا الشكل في الشعر الحر، عبارة عن « مجموعة من العناقيد أو الأنظمة القافوية المتداخلة»[489]، ويربط بين هذه العناقيد خيط نغمي يخلق تكاملا بين العناصر التي تشكل إيقاع القافية من المقاطع التي تعتبر هيكلا يستنطقه النبر إن كان موجودا ويعطيه التنغيم روحا متجددة مع تجدد الجرس الصوتي، فيصبح للقافية وجود نغمي ودلالي.[490]

تأخذ القافية أهميتها الدلالية والإيقاعية ،إذن،من موقعها في آخر البيت/السطر الشعري، ومن الناحية الدلالية يلاحظ يوري لوتمان أن القافية تعري السياج الدلالي المحايد للكلمة في الاستعمال اللغوي العادي، لتشحنها بحمولة كبيرة من الخبر والمعنى، وهذا ما يفسر التركيز المعنوي الذي تتمتع به الكلمات الموضوعة في القافية.[491]

---

[484] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3،القاهرة 1978، ص16.
[485] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت 1973، ص120.
[486] أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق : عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ط2، 1978، ص66.
[487] سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ص 89،90.
[488] المرجع نفسه، ص96.
[489] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[490] ينظر المرجع نفسه، ص90-93.
[491] ينظر محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1(التقليدية)، ص 169.

إن للقافية دورا محوريا في إيقاع النص الشعري، فهي « من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقاتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة في الشعر وهي التوازن الصوتي».[492]

وهناك من الدارسين من يربط تنوع القافية الذي هو سمة القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية والشعورية، فتنوع هاتين الناحيتين هو الدافع إلى استخدام ألوان مختلفة من التقفية لدى الشاعر المعاصر، وذلك استجابة لما يتطلبه الموقف الفكري والشعوري.[493] وهذا التنوع في القافية الذي يمليه تغير السياقات الفكرية والشعورية هو ما يميز القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية.

ومن خلال دراسة إحصائية تحليلية للمدونة الشعرية موضوع بحثنا، ارتأينا الوقوف أولا عند الروي، وهو، في التراث العروضي، « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة والمقصود بذلك الحرف المشترك بين أواخر أبيات القصيدة».[494] وبعدها سيكون انتقالنا للبحث في أنواع القوافي السائدة في المدونة وذلك من حيث الإطلاق والتقييد، ومن حيث الصور، معتمدين خلال ذلك كله على التحديد الشهير للقافية عند الخليل بـــ « أنها الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما»[495]. وهي على خمسة أضرب أو صور:[496]

1- المتكاوس: وهو« أن يجتمع أربعة حروف متحركات بعدها ساكن...وقيل إن اشتقاق المتكاوس من قولك تكاوس الشيء ، إذا تراكم ، فكأن الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت».وهذا ما يوافق عروضيا مستعلتن(/0////0).

2- المتراكب: وهو « أن يجتمع ثلاثة حروف متحركة بعدها ساكن، وهو مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضا».وهو يوافق عروضيا مستعلن (/0///0).

3- المتدارك: « وهو أن يجتمع متحركان بعدهما ساكن..وكأن الحركتين تداركتا فيه».ومقابله العروضي فاعلن(/0//0).

[492] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص68.
[493] ينظر المرجع نفسه، ص30.
[494] علي يونس، دراسات عروضية، ص 91.
[495] التنوخي، كتاب القوافي، ص67.
[496] ينظر المصدر نفسه ، ص68-71.

4- المتواتر: « وهو حرف واحد متحرك بعده ساكن...وهو مأخوذ من الوَتْر وهو الفرد».ويقابله عروضيا فعلن(/0/0).

5- المترادف: « وهو أن يجتمع في آخر البيت ساكنان...ويقال له المترادف لأنه ترادف فيه ساكنان ويجـــوز أن يسمى بذلك لأنه أكثر مـــا يستعمل بحرف لين، وربما أتى بغير لين فيسمى مصمْتا».ويوافقه عروضيا فاعْ(/00).

أضرب القافية هذه يتناولها أحمد كشك من زاوية صوتية معتبرا عدد المقاطع في كل ضرب، لينتهي إلى التقسيم الآتي[497]:

1- القافية ثنائية المقاطع: وهي المتكونة من (ص ح ص- ص ح ص)، ويعبر رمز الصاد عن قيمة الصوت الصامت العاري من الحركة، في حين يرمز حرف الحاء للحركة القصيرة، فإذا أصبحت مدا فإنها تأخذ رمز (ح ح).والقافية ثنائية المقاطع هنا تقابل القافية المتواترة(/0/0).

2- القافية ثلاثية المقاطع: تتكون من (ص ح ص- ص ح - ص ح ص) وتقابل القافية المتداركة(/0//0).

3- القافية أحادية المقاطع : تتكون من (ص ح ح ص)، وتقابل القافية المترادفة(/00).

4- القافية رباعية المقاطع: تتكون من (ص ح ص – ص ح – ص ح – ص ح ص).وهذه تقابل القافية المتراكبة(/0///0).

5- القافيـــة خماسيـــة المقاطع: «وندرتها كفيلة بنفيها»، وهي متكونة من (ص ح ص- ص ح- ص ح- ص ح – ص ح ص). وهي تقابل القافية المتكاوسة(/0////0).

وسنحاول، فيما يلي، رصد هذه العناصر من خلال جداول تبين نسبة حضور كل عنصر من عناصر القافية في مدونتنا الشعرية، مع التركيز هنا على القصائد الحرة لأنها هي التي تسمح لصورة القافية بالتنوع ضمن القصيدة الواحدة، على عكس القصائد العمودية التي يندر فيها هذا التنوع:

[497] ينظر أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2004، ص21.

الديوان	القافية مترادفة	القافية المتواترة	القافية المتداركة	القافية المتراكبة	القافية المتكاوسة
الإغارة	% 40	%29.09	%23.63	%7.27	%00
النخلة أنت والطلع أنا	%50.30	%09.25	%40.43	%00	%00
الأنهار الأخرى	%17.29	%25.93	%52.63	%04.13	%00
مسافات	%57.32	%16.41	%26.26	%00	%00
مرثية الرجل الذي رأى	%26.47	%38.23	%26.10	%09.19	%00
معراج السنونو	%28.57	%51.42	%17.14	%02.85	%00
إحداثيات الصمت	%41.66	%18.33	%35	%05	%00
بلاغات الماء	%57.98	%22.68	%10.92	%08.40	%00
رجل من غبار	%37.68	%14.49	%39.13	%08.69	%00
الأرض والجدار	%40.11	%14.24	%44.27	%01.18	%0.16
كائنات الورق	%44.28	%17.14	%20	%05.71	%00
النخيل تبرأ من تمره	%09.70	%27.61	%50	%12.68	%00
تغريبة جعفر الطيار	%56.71	%07.46	%26.86	%08.95	%00
مقام البوح	%25.79	%48.01	%21.82	%04.36	%00

بناءً على الجدول أعلاه نبدي الملاحظات الآتية:

1- تتشكل القافية وفق الصور المعروفة في العروض العربي، وذلك في كل الدواوين، ما عدا صورة المتراكب التي تغيب في ديواني" مسافات"و" النخلة أنت والطلع أنا"، وصورة المتكاوس التي لا تحضر سوى في ديوان "الأرض والجدار"، ولكن بنسبة ضعيفة جدا، الأمر الذي يكرس عزوف الشعراء الجزائريين عن هذه الصورة من صور القافية.

2- تلتقي الدواوين المدروسة في حضور ثلاث صور من القافية فيها جميعا هي المترادفة والمتواترة والمتداركة، ولكنها تختلف في نسب حضور كل صورة في تلك الدواوين.

3- تمثل نسبة الصورة المترادفة النسبة العليا في سبعة دواوين: "الإغارة" بنسبة 40%، و "النخلة أنت والطلع أنا" بنسبة 50.30%، و"مسافات" بنسبة 57.32%، و"إحداثيات الصمت" بنسبة 41.66%، و"بلاغات الماء "بنسبة57.98%، و"كائنات الورق" بنسبة 44.28%، وتغريبة جعفر الطيار بنسبة56.71%، وهذا يعني أن هذه الصورة لها فعل الهيمنة في نصف عدد الدواوين المدروسة. إضافة إلى احتلالها المرتبة الثانية في خمسة دواوين هي "مرثية الرجل الذي رأى" بنسبة 26.47% و"معراج السنونو" بنسبة 28.57% و"مقام البوح" بنسبة 25.79% و"رجل من غبار" بنسبة 37.68% و"الأرض والجدار" بنسبة 40.11%.

4- تلي الصورة السابقةَ في الهيمنة الصورةُ المتداركة التي تتصدر النسب في أربعة دواوين هي: "الأنهار الأخرى" بنسبة 52.63%، و" رجل من غبار" بنسبة 39.13%، و" الأرض والجدار" بنسبة 44.27%، و" النخيل تبرأ من تمره" بأعلى نسبة وهي 50%. كما أن الصورة المتداركة تحتل الرتبة الثانية في ثلاثة دواوين أخرى هي: " النخلة أنت والطلع أنا" بنسبة 40.43 %، و" إحداثيات الصمت" بنسبة 35%، و" كائنات الورق " بنسبة 20%.

5- أما الصورة المتواترة فتأتي في المركز الثالث، إذ تهيمن على الصور الأخرى في ثلاثة دواوين هي: "مرثية الرجل الذي رأى" بنسبة 38.23%، و"معراج السنونو" بنسبة 51.42%، و"مقام البوح" بنسبة 48.01%. كما تحتل الصورة المتواترة الرتبة الثانية في ثلاثة دواوين هي: "الإغارة"بنسبة 29.09%، و" الأنهار الأخرى" بنسبة 25.93%، و" بلاغات الماء" بنسبة 22.68%.

6- يحتل الرتبةَ الرابعة الصورةُ المتراكبة التي تتفوق على الصورة المتكاوسة بسبب الانحسار شبه الكلي لهذه الصورة ، فهي لاتحضر سوى في ديوان واحد هو " الأرض والجدار" ، وبنسبة ضئيلة جدا هي 0.16%.

7- إن أعلى نسبة لصور القوافي هي تلك التي تحققها الصورة المترادفة في ديوان "بلاغات الماء"، وهي 57.98%، الأمر الذي يجعل منها عتبة عليا .في حين

أن العتبة الدنيا هي 0.16% والتي تمثلها الصورة المتكاوسة في ديوان " الأرض والجدار".

8- بالنظر إلى تدرج نسب صور القوافي بين العتبتين العليا والدنيا ينتج لدينا الترتيب الآتي:

1- القافية المترادفة بنسبة 57.98% في ديوان " بلاعات الماء".
2- القافية المتداركة بنسبة 52.63% في ديوان "الأنهار الأخرى".
3- القافية المتواترة بنسبة 51.42% في ديوان "معراج السنونو".
4- القافية المتراكبة بنسبة 12.68% في ديوان "النخيل تبرأ من تمره".
5- الصورة المتكاوسة بنسبة 0.16 % في ديوان "الأرض والجدار".

المسارات المفتوحة للقافية:

تتميز القصائد الحرة في الدواوين المدروسة، شأنها شأن الشعر العربي الحر، باتباعها نظاما في التقفية لا يخضع لقانون مسبق ، فالقصيدة مفتوحة على كل الاحتمالات، ومساراتها في التقفية مسارات مفتوحة، إلى حد التخلي عن القافية تماما، إن القافية في الشعر المعاصر، كما يلاحظ محمد بنيس،« لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل»[498]

وبالعودة إلى النقد العربي الحديث نصادف تقسيمات للقافية إلى أنماط تختلف عـــن تلك التي مرت معنا في العروض العربي، وتلك الأنماط مستمَدَة، في الغالب، من العروض الغربي. وهي أنماط حققت للقافية الحديثة تفردها وتميزها

[498] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها،ج3(الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدر البيضاء 1996، ص140.

عن القافية القديمة. لقد وجد الشاعر المعاصر أمامه « فرصة تفجير الطاقات الكامنة في القافية»[499]، فأصبح يتعامل معها « في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة».[500]

إن الأنماط القافوية المعتمدة في الدراسات العربية المتأثرة بالغربيين هي نفسها، ومَكْمن الاختلاف إنما هو في التسميات أي في الاصطلاح، وفي هذا السياق يعتمد شربل داغر أنماطا للقافية في دراسته للمنجز النصي في الشعرية العربية ، وذلك بالعودة إلى العروض الفرنسي، وهذه الأنماط هي[501]:

1- القوافي المستمرة: Continues وهي التي تأتي على الشكل(أأأ...)، وهي التي يسميها الباحث حسن الغرفي بالقوافي المتراسلة، وهي تتم «وفق نظام(أأأ...)حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع».[502]

2- القوافي المستوية(Plates) وهذه من النوع (أ أ. ب ب...) وهي متنوعة ومتوالية، وقد دعاها الباحث عوني عبد الرءوف بالقافية المزدوجة، « وهي التي تتحد في كل بنيتين متتاليتين aa.bb.cc ».[503] في حين أن حسن الغرفي يدعوها بالقوافي المتوالية وهي التي « تتم بفعل الانتقال من زوج قافوي إلى زوج قافوي آخر ...والأساس الذي يقوم عليه كل زوج هو التماثل الصوتي والمقطعي».[504] وقد دعا محمد بنيس، أيضا ، هذا النمط بالقافية المتوالية، وهذا النوع، إضافة إلى القافية المتناوبة،« هو السائد في حداثة الشعر المعاصر».[505] وكل هذه المصطلحات إنما هي ترجمة للمصطلح الفرنسي Rimes Plates الذي يشير إلى نمط من القافية يأتي « على شكل تتالٍ مفتوح (aa bb cc) ».[506]

---

[499] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص73.
[500] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[501] ينظر شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نقدي، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب 1988، ص ص 48،49.
[502] حسن الغرفي، المرجع السابق، ص78.
[503] عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص10.
[504] حسن الغرفي، المرجع السابق، ص ص 74،75.
[505] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج3، الشعر المعاصر، 143.
[506] M.Aquien.Dictionaire de Poetique, librairie generale française, Paris 1993.P.235.

3- القوافي المتقاطعة : وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي Rimes Croises الذي يرد في "معجم الشعرية" لأوكيان التي تدعو هذا النمط القافوي أيضا بالقوافي المتناوبة Alternees التي تشكل بقافيتين متناوبتين بنية تكرارية. ويبين التقاطع abab تناوبا ما بين a وb.[507] ويقع هذا النمط القافوي، عند عوني عبد الرءوف، تحت تسمية القافية المتعامدة « وهي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابعabab».[508]

4- القافية المتعانقة: Rimes Embrassees وهي التي تتم وفق النظام abba، وتحددها "أوكيان" بأنها القافية « التي تأتي في الرباعية، وتكون قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث abba».[509]

ويمكن أن نلحق بهذه الأنماط نمطا خامسا يرد عند بنيس وهو:

5- القوافي المتواطئة: والمقصود بها« القافية التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية ».[510] والتوأمة هنا تعني التماثل التام بين كلمتي أو كلمات القافية، فالأمر هنا يتعلق بتكرار وحدة معجمية بعينها كما يتضح من الأمثلة الشعرية الواردة عند بنيس.[511]

ومن الواضح أن هذا المصطلح غير ذي صلة بالعروضي الغربي، خاصة وأنه يستدعي مصطلحا عروضيا عربيا هو الإيطاء، على الأقل من الناحية الصوتية للوهلة الأولى. ومن ناحية المفهوم أيضا، وإن كان بنيس يفضل نعت هذا النوع من القافية بالمتواطئ فذلك « لأن فعل "التواطئ" يعني التداخل والتفاعل بين الطرفين على عكس "المواطئ" الذي يحصر الفعل في طرف واحد ».[512]

وهذا جدول يوضح أنماط القوافي ونسبها في الدواوين المدروسة:

---

507 Ibid.P.243..

508 عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص10.

509 M.Aquien.Dictionaire de Poetique.P.243.

510 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، (الشعر المعاصر)، ص148.

511 ينظر المرجع نفسه، ص149.

512 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأنماط / الدواوين	القافيةالمستوية (المتوالية)	القافية المستمرة	القافية المتواطئة	القافية المتعانقة	القافية المتقاطعة
الإغارة	%66.66	%11.11	%00	%16.16	%05.55
النخلة أنت و الطلع أنا	%46.66	%33.33	%17.77	%02.22	%00
الأنهار الأخرى	%45.45	%45.45	%09.09	%00	%00
مسافات	%32.25	%29.03	%32.25	%00	%03.22
مرثية الرجل الذي رأى	%55.17	%17.24	%20.68	%00	%10.34
معراج السنونو	%81.25	%06.25	%12.50	%00	%00
إحداثيات الصمت	%29.62	%14.81	%03.70	%25.92	%25.92
بلاغات الماء	%45	%15	%15	%10	%10
رجل من غبار	%08	%56	%08	%04	%24
الأرض و الجدار	%25.53	%19.14	%17.02	%17.02	%19.14
كائنات الورق	%41.93	%09.67	%16.12	%19.35	%09.67
النخيل تبرأ من تمره	%24.13	%27.24	%34.48	%13.79	%06.89
تغريبةجعفر الطيار	%5،88	%70،58	%00	%17،64	%05.88
مقام البوح	%28،57	%20	%11،42	%25،71	%08.57

إن الجدول أعلاه يتيح لنا إمكانية إبداء الملاحظات الآتية:

1- ثمة نمطان من القافية يردان في كل الدواوين هما نمطا القافية المستوية والقافية المستمرة، ولكنهما يردان بنسب مختلفة.

2- ترد القافية المتواطئة في كل الدواوين، باستثناء ديواني "الإغارة" و"تغريبة جعفر الطيار".وهذا ما يمنحها حضورا كبنية من بنى الخروج.

3- تخص القافية المتعانقة بعض الدواوين دون البعض الآخر، وتلك الدواوين هي: "الإغارة"، و"النخلة أنت والطلع أنا"، و"إحداثيات الصمت"، و"بلاغات الماء"، و"رجل من غبار" و"الأرض والجدار"، و"كائنات الورق"، و"النخيل تبرأ من تمره" و"مقام البوح" و"تغريبة جعفر الطيار".

4- أما القافية المتقاطعة فتغيب في الدواوين الآتية: "النخلة أنت والطلع أنا"، و" الأنهار الأخرى"، و"معراج السنونو"، لتحضر في باقي الدواوين.

5- إن أكبر نسبة لأنماط القافية هي تلك التي يمثلها نمط القافية المستوية في ديوان "معراج السنونو"، وتقدر بـــ 81.25%، يليه نمط القافية المستمرة في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" بنسبة 70.58%.وهذان هما النمطان المهيمنان في المدونة الشعرية ككل.

6- أما أقل نسبة فتمثلها القافية المتعانقة في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، وتقدر بـــ 02.22%، والقافية المتقاطعة في ديوان "مسافات" بنسبة 03.22%.

7- تتساوى نسب بعض الأنماط في دواوين معينة، مثال ذلك النمطان المستوي والمستمر في ديوان "الأنهار الأخرى"، إذ يلتقيان في نسبة45.45%.وكذلك النمطان المتعانق والمتقاطع في ديوان "إحداثيات الصمت" اللذان يتطابقان في نسبة حضورهما المقدرة بـــ25.92%. وتلتقي أربعة أنماط أخرى مثنى مثنى في ديوان"بلاغات الماء"، وهذه الأنماط هي: النمط المستمر مع النمط المتواطئ بنسبة 15% والنمط المتعانق مع النمط المتقاطع بنسبة 10%. ويتساوى النمطان المستوي والمتواطئ في ديوان "مسافات " بنسبة 32.25%. في حين يتساوى النمطان المستمر والمتقاطع في ديوان "كائنات الورق" بنسبة قدرها09.67%.

القافية المقطعية:

يقوم هذا الشكل من القافية على تقفية أواخر المقاطع الشعرية ضمن القصيدة الواحدة، ليصبح المقطع أشبه بالبيت أو السطر الشعري. هذا ما يطبع قصيدة " نشيد الوله"[513] لعبد الله العشي.

تتكون القصيدة من قسمين مرقمين(1،2)غير معنونين، يتألف القسم الأول من ستة(6) مقاطع رائية القافية (المستعر،صور،المطر،وتر،الزهر،درر)،أما القسم الثاني فيتألف من اثني عشر(12) مقطعا، تشترك الثلاثة الأولى منها في قافية التاء(ذهلت،لست،رأيت)، بينما تشترك المقاطع الثمانية الأخرى في قافية مشددة هي الياء،والهاء(البهيه،الأزليه،الأبجديه،اللدنيه،السنيه،الأبديه،القدسيه،الكوكبيه،النبويه).

حسبنا هنا تمثيل المقطعين الأول والثاني من القصيدة لنتبين حركة القافية المقطعية(الخطوط تعوض الأسطر الشعرية) :

المقطع الأول:

ـ

ــــــــــــــــ

ــــــــــــــــ

ــــــــــــــــ

ــــــ **المستعرْ**

المقطع الثاني:

ــــــــــــ

ــــــــــــ

ــــــــــــ

ــــــ **صورْ**

وترتبط القافية المقطعية في مدونة البحث بشيوع التدوير كما في هذا المقطع الشعري من القصيدة السابقة:

513 عبد الله العشي، مقام البوح، ص71-82 .

من ترى دلّه؟

فاستفاقت حروف...

وهاجت رؤى ساحرات...

وماجب صورْ [514]

في هذا المقطع يهيمن التدوير على الأسطر الشعرية باستثناء السطر الأول الذي يرد مكتملا وزنيا:

س1: 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

س2: 0//0/ 0//0/ 0/

فاعلن فاعلن فا

س3: 0// 0//0/ 0//0/ 0/

علن فاعلن فاعلن فا

س4: 0// 0//0/

علن فاعلن

وعندما يهيمن التدوير أو يكون كليا في المقطع الشعري، في هذه الحالة يمكننا الحديث عن تعانق التدوير والقافية المقطعية.

قد نصادف، في القصائد ذات التقفية المقطعية، مقاطع تعتمد على التقفية السطرية، أي أنه لا يكون معتمدا على القافية التي تربطه بالمقاطع الأخرى فقط، وإنما نلفي تقفية على مستوى المقطع نفسه، وهذا ما يتميز به المقطع الأول من قصيدة "شجويات"للشاعر أحمد عبد الكريم، وهي قصيدة تتكون من أربعة مقاطع:

لم يعُد للقصيدة طقسُ القنوتْ

خذلتني الكمنجةُ

والناي تخنقه العنكبوتْ

يا ذهولَ البلاغة في حضرَة العين

---

[514] عبد الله العشي،المصدر السابق ، ص72.

إني أموتُ،

ولم يقل القلبُ أحزانَهُ.[515]

ففي هذا المقطع تربط القافية بين السطرين الأول والثالث، علاوة على القافية المقطعية في السطر الأخير التي تربط هذا المقطع بالمقطع الثاني من القصيدة:

صدئتْ شفتي

قلتُ أعزفُ شيئاً

ولكنني لم أجدْ رئةً دافئهْ

لم أجدْ غير حمى التنهد

والربوُ ينشرُ ألوانهُ..[516]

وهذه القافية السطرية هي التي تتخلل المقطعين الأول والثاني[517] من القسم الأول من قصيدة "نشيد الوله" التي أشرنا إليها سابقا.

الـــــروي:

يكتسي الروي في الشعرية العربية القديمة أهمية كبيرة، فبه ترتفع شعرية النص، ومما يدل على ذلك اعتبارُ الروي رديفا للقافية، من خلال إطلاق مصطلح القافية عليه.كما تظهر أهميته بشكل جلي في اعتناء العروضيين بالبحث في عيوب القافية التي يتصل بعضها بالروي، بل إن تلك العيوب قد ارتبط تحديد نصيبه من القبح بالروي ، فكلما كان العيب أبعد عن الروي كان أقل قبحا ، وكلما كان أقرب إليه كان قبيحا ومستبشَعا.[518]

515 أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص89.

516 المصدر نفسه، ص90.

517 عبد الله العشي، مقام البوح، ص ص 75،76.

518 ينظر خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا ، ج 1 ، ص ص 305، 306.

يسمح لنا تَتبُّع توظيف الروي في مدونة البحث بالوقوف على الأصوات التي يميل إليها الشعر الجزائري المعاصر، وتلك التي يعزف عنها، وهذا جدول يمثل توزيع الروي ونسبه:

الروي / الدواوين	الميم	النون	الراء	اللام	الدال	الباء	الهمزة	الهاء	القاف	الحاء	الياء
الإغارة	15.2	15.96	07.56	13.44	13.44	08.40	05.04	06.72	00	05.88	04.20
النخلة أنت والطلع أنا	15.07	07.35	12.13	12.13	07.72	12.13	08.08	02.57	06.98	01.10	04.77
الأنهار الأخرى	4.32	14.71	04.76	07.35	10.38	09.95	01.29	00.86	13.85	05.19	00
مسافات	12.74	10.19	18.41	04.53	07.93	14.73	02.54	01.13	04.81	03.68	01.69
مرثية الرجل الذي رأى	07.5	25.69	07.90	05.92	14.62	01.58	03.55	01.18	07.90	04.34	05.92
معراج السنونو	04.8	17.30	04.80	03.84	03.84	00	15.38	00	00	01.92	17.30
إحداثيات الصمت	04.41	06.61	13.23	11.02	06.61	05.14	13.97	02.94	04.41	03.67	02.20
بلاغات الماء	00	15.78	14.03	13.15	01.75	03.5	19.29	00	00	00	07.89
رجل من غبار	07	22	15	15	06.5	02.5	07	02	00	03.5	01.5
الأرض الجدار	05.40	11.8	40	04.86	10.63	04.23	05.58	01.62	02.70	00.54	02.16
كائنات الورق	05.61	20.91	13.77	06.12	02.04	09.69	00	01.02	06.12	06.63	10.20
النخيل تبرأ من تمره	06.45	30.64	07.25	09.67	08.87	00	08.87	03.22	08.87	00	00
مقام البوح	16.34	09.12	21.42	01.98	09.12	06.74	00	09.52	03.57	0.79	11.50
تغريبة جعفر الطيار	01.49	38.05	08.20	05.22	02.98	03.73	08.20	03.73	00	02.23	01.49

الروي / الدواوين	العين	التاء	الكاف	الجيم	الضاد	الغين	الواو	الشين	الطاء	الفاء	الخاء
الإغارة	04.20	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
النخلة أنت والطلع أنا	03.30	00	01.10	00	00.73	00.73	00	00	00	01.47	00
الأنهار الأخرى	01.70	05.62	01.73	03.03	01.73	00	00	00	00	12.12	00
مسافات	05.94	06.51	02.54	01.13	00	00	00.56	00	00	00	00

مرثية الرجل الذي رأى	00	02.37	03.55	01.58	00	00	00.79	01.58	00	03.59	00
معراج السنونو	00	22.11	00	00	00	00	00	00	00	06.37	00
إحداثيات الصمت	00	09.55	02.20	03.67	02.20	00	00	00	01.47	01.47	01.47
بلاغات الماء	00	17.54	00	00	00	00	00	00	00	05.26	01.75
رجل من غبار	09.5	00	00	00	01	00	00	00	00	03	00
الأرض والجدار	01.08	04.5	00.81	00.18	00.18	00.18	00.18	00	00	02.52	00
كائنات الورق	03.06	05.10	03.51	00	02.04	00	00	01.02	00	02.04	00
النخيل تبرأ من تمره	03.22	04.83	01.61	00	01.61	00	01.61	00	00	03.22	00
مقام البوح	0.79	12.69	04.36	0.79	00	0.79	00	00	00	00	00
تغريبة جعفر الطيار	00	08.20	02.23	00	00	00	01.49	00	00	05.22	00

الروي / الدواوين	الألف	الثاء	السين	الزاي	الذال
الإغارة	00	00	00	00	00
النخلة أنت والطلع أنا	00	00	02.57	00	00
الأنهار الأخرى	00	00	01.29	00	00
مسافات	00	00	00.24	00	00
مرثية الرجل الذي رأى	00	00	00	00	00
معراج السنونو	00	00	01.92	00	00
إحداثيات الصمت	02.20	01.47	00	00	00
بلاغات الماء	00	00	00	00	00
رجل من غبار	00	02	02.5	00	00

الأرض والجدار	00	00	00	01.26	00
كائنات الورق	00	00	00	00	01.02
النخيل تبرأ من تمره	00	00	00	00	00
مقام البوح	00	00	0.79	00	00
تغريبة جعفر الطيار	07.46	00	00	00	00

ينتج عن تأمل هذا الجدول عدة ملاحظات منها:

1- أن الدواوين المدروسة تستثمر معظم حروف اللغة العربية رويا.

2- إن أكثر الدواوين تنويعا لأحرف الروي هي الدواوين الآتية: "إحداثيات الصمت" بـــ 20 رويا، ثم "النخلة أنت والطلع أنا"، و"الأنهار الأخرى"، و"مسافات"، و"مرثية الرجل الذي رأى"، و"كائنات الورق" بـــ 17 رويا. يليها ديوانا "رجل من غبار" و"النخيل تبرّأ من تمره"بـــ 14 رويًّا، ثم ديوانا الإغارة" و"معراج السنونو" بـــ 11 رويا.وفي المرتبة الأخيرة نجد ديوان "بلاغات الماء"بـــ 10 أحرف روي.

3- أكثر حروف الروي هيمنة في ديوان"الإغارة" حرفا النون بنسبة 15.96%، والميم بنسبة 15.12%، وهذا الحرف هو الذي يهيمن في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"بنسبة 15.07% في حين أنه يحتل المرتبة الثانية في ديوان "مقام البوح" بنسبة 16.34%.أما في ديوان " الأنهار الأخرى "فإن حرف النون هو الذي يمثل النسبة الكبرى المقدرة بـــ 14.71%، وهو أيضا الحرف المسيطر على ديوان "تغريبة جعفر الطيار" بنسبة 38.05%. ويسيطر حرف الراء في ديوان مسافات بنسبة 18.41%وفي ديوان "مقام البوح" بنسبة 21.42%. ويعود النون ليتصدر الحروف في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" بنسبة مئوية قدرها 25.69، كما يهيمن هذا الحرف مع حرف الياء في ديوان "معراج السنونو" بنسبة يشترك فيها الحرفان وهي 17.30%. أما في ديواني "إحداثيات الصمت" و"بلاغات الماء"

فتحتل الهمزة الصدارة بنسبة 13.97% في الأول ونسبة 12.29% في الثاني. ويعاود روي النون الظهور بشكل مهيمن في ديوان "رجل من غبار" بنسبة 22% وفي ديوان "كائنات الورق" بنسبة 20.91%، وفي ديوان "النخيل تبرأ من تمره".بنسبة 30.64%. ولعل ما يبرر هيمنة هذه الحروف أنها تنتمي إلى ما يعرف بالقوافي الذلل،فهي من أسهل القوافي شريطة ألا يعتريها التشديد.[519]

4- الحروف ذات الحضور الواسع في الدواوين الشعرية ككل هي النون والراء واللام والميم والهمزة، فهذه قد وظفت كأحرف روي في كل الدواوين ما عدا ديوان "بلاغات الماء" الذي تغيب فيه الميم حرف روي، وديوان "كائنات الورق" حيث تغيب الهمزة. أما النون والراء واللام فما يجمع بينها أنها متقاربة المخارج[520]، سماها القدماء بالأصوات الذلقية، وهي من أكثر الصوامت وضوحا في السمع ، وهي من هذه الناحية قريبة من الصوائت[521]. وحين ننظر إلى صفاتها نلفي اللام صوتا متوسطا (بين الشدة والرخاوة) ومجهورا أيضا، وأما الراء فهو صوت مكرر، متوسط ومجهور مثل اللام.[522] وكذلك صوت النون، فهو مجهور متوسط.[523] في حين أن الميم صوت شفوي متوسط ومجهور.[524] ويتميز صوت الهمزة عن الأصوات السابقة بكونه صوتا حلقيا شديدا لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس. والهمزة من أشق الأصوات كونها تصدر بفعل انحباس الهواء عند المزمار بشكل تام، ثم ينفرج المزمار فجأة، وهذه العملية تتطلب جهدا عضليا يفوق ما تتطلبه الأصوات الأخرى.[525]

5- أقل حروف الروي انتشارا في الدواوين هي: حرف الذال الذي ورد مرة واحدة في ديوان" كائنات الورق"، و حرف الزاي الوارد أيضا مرة واحدة في ديوان "الأرض والجدار"، وكذا الأمر بالنسبة لحرف الألف وحرف الطاء في ديوان "إحداثيات الصمت".

---

519 ينظر عبد الله الطيب، المرشد على فهم أشعار العرب ودراستها، ص58.
520 ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، ص44.
521 ينظر المرجع نفسه، ص58.
522 ينظر المرجع نفسه، ص ص59،60.
523 ينظر المرجع نفسه، ص 61.
524 ينظر المرجع نفسه، ص 44.
525 ينظر المرجع نفسه، ص78.

6- حين البحث عن العتبتين العليا والدنيا لأحرف الروي نلفي العتبة العليا ممثلة في حرف الراء بنسبة 40%. أما العتبة الدنيا فتمثلها حروف الضاد والغين والواو بنسبة 00.18%.

وبالعودة إلى الدواوين نلفي في كثير منها حضورا كثيف لحرف الروي المهيمن فيها، وذلك على مستوى المقاطع أو القصائد الشعرية، يحدث ذلك في ديوان الإغارة الذي يهيمن على حروف الروي فيه حرفا النون والميم، وهذا ما يظهر في المقطع الآتي:

لم أكن باكياً
إنما بللتني جفون القرنفل
فانتفضتْ أغنيات الندى حالمهْ.
أسكرتْني لطيفةُ ذات انتشاءٍ
بعطر القنيطرة الخمر,
من أول الليلِ
مد الشعاع لنا يده الناعمة.[526]

فهذا المقطع يكثّف حضور الميم والنون في مساحة ضيقة. وفي ديوان"إحداثيات الصمت" نصادف تراكما للحرف الذي يمثل الروي المهيمن وهو الهمزة، وذلك في أكثر من موضع:

كان جرو البيت يخمش من وراء الصمت حكه
تحت لحم الأذن، عطل في جهاز الكون، من...
يصغي إلى لا شيء..؟سلطان العبث...
فيما أرى
جن الشويعر، كاد ينطق،كان تلفاز الحدث
متدفقا بالدم فوق طعام أطفال القرى.
ألفا من السنوات أمشي...

[526] بوزيد حرز الله. الإغارة، ص31.

ثم أمشي

كي أدشن في النهاية مقبرة.[527]

كما يتراكم حرف النون في ديوان"كائنات الورق"، وهو المهيمن على حروف الروي في الديوان، في مقاطع كثيرة، مثلما يحدث في هذا المقطع:

تتسلق هذا الجدارْ،

يبدو عاليا فوق رأسك الصغير،

يبدو أنه لن تلحق الفتحه،

النور يناديك، النور يجاريك،

النور يواسيك، النور يحاذيك،

النور عَلاَ،

تتسلق منحدرات أصحارا ذابلة،

تلتف حول الفرغان،

تغرق تغرقْ،

البحر عميق كهذا الكون الوهمي المغلقْ،[528]

أما في ديوان "مقام البوح" فنلفي حضورا كثيفا لحرف الراء في كثير من المواضع، وهو الحرف المهيمن على حروف الروي في الديوان:

من ترى دلّه؟

فاستفاقت حروف..

وهاجت رؤى ساحرات..

وماجتْ صورْ

من ترى مدّه بالأغاني..

وألقى عليه الفراش...

ورصّعه بالعصافير واللحن...

[527] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص25.

[528] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص59.

طرّزه بعروس المطر[529]

في هذين المقطعين يتكرر حرف الراء تكرارا غير خاضع لتنسيق محدد، ثم يتركز هذا الحرف في القافية، مُحدِثا بذلك تجاوبا بين الحشو والقافية.

القافية بين الإطلاق والتقييد:

تنقسم القافية من حيث حركة الروي وسكونه إلى نوعين: مقيد ومطلق، «فالمقيد ما كان غير موصول والمطلق ما كان موصولا».[530] وقد رصدنا النوعين في الشعر الجزائري المعاصر فانتهينا إلى النتائج الآتية:

الديوان	القصائد الحرة	القصائدالعمودية	القوافي المطلقة	القوافي المقيدة
الإغارة		03	مطلقة كلها	/
	13		30	121
النخلة أنت والطلع أنا		10	8 قصائد	قصيدتان اثنتان
	12		100	242
الأنهار الأخرى		01	مطلقة كلها	/
	17		116	157
مسافات		03	مطلقة كلها	/
	10		101	250
مرثية الرجل الذي رأى		02	مطلقة كلها	/
	15		177	120
معراج السنونو		00	/	/
	19		82	20

[529] عبد الله العشي، مقام البوح، ص72.
[530] الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي،ص146,

إحداثيات الصمت		00	/	/
	الديوان قصيدة واحدة مكونة من 28مقطعا		60	87
بلاغات الماء		00	/	/
	15		46	71
رجل من غبار		00		
	الديوان قصيدة واحدة مكونة من 52مقطعا		93	113
الأرض والجدار		03	مطلقة كلها	
	13		269	899
كائنات الورق		00	/	/
	19		43	159
النخيل تبرأ من تمره		03	مطلقة كلها	/
	43		75	58
مقام البوح		00		
	17		127	125
تغريبة جعفر الطيار		03	مطلقة كلها	/
	14		44	90

إن الجدول السابق يجلّي لنا عدة أمور منها:

1- بالنظر إلى مجموع الدواوين نلاحظ تفوقا واضحا للقوافي المقيدة على القوافي المطلقة.

2- تميل القصائد العمودية إلى إطلاق القافية، وهذا ما يظهر في ديوان" النخلة أنت والطلع أنا" إذْ ترد فيه القافية مقيدة في قصيدتين اثنتين(عبير المسافات[531]، فوانس السماء[532]) مقابل تسع قصائد مطلقة القافية. وتقع القافية المقيدة في تينك القصيدتين بعد مدّ(الألف)، وهو ما ينسجم مع الشعر العربي العمودي الذي نلاحظ فيه شيوع استعمال القافية المقيدة بعد المد، في مقابل قلتها من غير مدّ، يستثنى من ذلك بحرا المتقارب والرمل لخفتهما.[533] فإذا نظرنا إلى هذه المسألة في ضوء المدونة كلها وجدنا أن مجموع القصائد العمودية مطلقة القافية 23 قصيدة، الأمر الذي يعكس جنوحا واضحا نحو إطلاق القافية في القصائد العمودية. وهكذا نجد أنفسنا قبالة متنين شعريين متقابلين: شعر عمودي ينحو إلى إطلاق القافية، ومتن حر يؤْثر التقييد.

3- نلاحظ انسحاب الملاحظة السابقة، على الدواوين مفردة، فديوان "النخلة أنت والطلع أنا" يتعامل مع القصائد العمودية تعاملا مختلفا عما هو عليه الأمر في القصائد الحرة، إذ نلفي الشاعر يطلق القافية في معظم القصائد العمودية، في حين أنه في قصائده الحرة يرجّح كفة القوافي المقيدة، فهذه تبلغ ضعف القوافي المطلقة. هذا القانون الذي يظهر بشكل أوضح في ديوان "الأرض والجدار"، إذ تأتي القصائد العمودية الثلاث في الديوان جميعها مطلقة القافية، في حين نجد تباينا حادا بين القوافي المقيدة والمطلقة في القصائد الحرة، فالنوع الأول يساوي قرابة ثلاثة أضعاف النوع الثاني. ولا يُستثنى من هذا القانون القافوي سوى ديوانَيْ "مرثية الرجل الذي رأى"و"النخيل تبرأ من تمره" اللذين يميلان إلى الإطلاق في القافية في القصائد العمودية والقصائد الحرة على السواء. وتقييد القافية يحد من تدفق الإيقاع، لأنه يفرض وقفة حادة، فتصبح القافية وقفة كبرى تفرض علينا الصمت عندها.[534]وفي هذا السياق يلاحظ الباحث محمد حماسة عبد اللطيف أن الشعر العربي العمودي أميل إلى القافية المطلقة منه إلى القافية

[531] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص ص 73،74.
[532] المصدر نفسه، ص 85.
[533] ينظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص54.
[534] ينظر سامح الرواشدة، مغاني النص، ص128.

المقيدة،[535]وذلك اعتمادا على الإحصاء الذي أجراه الباحث على شعر ثمانية شعراء من الجاهلية(ومنهم المخضرمون) إضافة إلى شعر المتنبي،[536] واعتمادا على النتيجة التي انتهى إليها الباحث يمكن القول أن الشعر الجزائري العمودي قائم من هذه الناحية على بنية الخضوع.

ولاشك أن القافية المطلقة، فيما يرى الباحث منبورة المقطع الأخير، لأنه مقطع طويل بتأثير الإنشاد الشعري، وطول الحركة له أثره الواضح في قوة الإسماع. ولأن القافية هي موضع الوقف، باعتبارها آخر ما ينطق به في المجموعة الكلامية، فإنها تنال قدرا من التركيز والتكثيف والاهتمام.[537]

التصريـــع:

لعل التصريع أن يكون من أبرز الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي العمودي قديمه وحديثه،وقد حظي باهتمام خاص لدى النقاد القدماء، فهذا ابن رشيق يقول: «وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمُتسوّر الداخل من غير باب».[538]كما عدّه البعض من العلامات الفارقة بين الشعر والنثر، فهو الذي ينبّه السامع إلى أن ما يسمعه من جنس الشعر.[539]فدوره في الشعر يشبه دور السجع في الكلام المنثور،كما أن فيه دلالة على التمكّن من "أفانين الكلام" حسب ابن الأثير.[540] والتصريع، إضافة إلى ما سبق، هو بمثابة التمهيد الصوتي للقافية ، وذلك من خلال التجاوب الإيقاعي بين آخر كلمة في المصراع الأول ولفظة القافية.[541]

ومع تفكّك بنية البيت الشعري العمودي في الشعر الحر لم تغب هذه الظاهرة تماما.

يشير محمد عبد المطلب إلى أن من سمات شعر الحداثة العربية التخلص من الرويّ، ونتج عن هذا أن فقد التصريع بشكله القديم مكانته كبنية أساسية في

---

[535] ينظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 109.
[536] ينظر المرجع نفسه، ص 105 وما بعدها.
[537] ينظر المرجع نفسه، ص ص 110،111.
[538] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 177.
[539] ينظر المصدر نفسه، ص 174.
[540] ينظر ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ،ج1،ص 235.
[541] ينظر مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، ص 360.

معمار النص الشعري، ولكنه لم يغب تماما ، وإنما تعامل معه الشعراء بشكل يجمع بين النمط القديم ومتطلبات الحداثة ، وذلك بتوحيد الروي في السطرين الأول والثاني في القصيدة ، وهو ما يمنحها بروزا واضحا في الإيقاع، وهكذا يصبح السطران معادلين، من الناحية الإيقاعية، للشطرين في البيت التقليدي.[542]
وقد نال التصريع بشكله الجديد مساحة شاسعة لدى بعض شعراء الحداثة كما تبينه الإحصاءات الآتية[543]:

الشاعر	العمل	النسبة
محمد إبراهيم أبو سنة	الأعمال الشعرية	% 40
أمل دنقل	الديوان	% 32
أحمد عبد المعطي حجازي	الديوان	% 30
عبد العزيز المقالح	الديوان	% 28
فاروق شوشة	الأعمال الشعرية	% 20

وإذا كان الأمر على هذا النحو عند هؤلاء، فإنه على العكس في القصيدة الجزائرية الحرة، إذ نلفيه غائبا في دواوين مثل "مسافات" و"مرثية الرجل الذي رأى "و"الأنهار الأخرى"و"إحداثيات الصمت"و"كائنات الورق"و"بلاغات الماء"و"مقام البوح" و"اللؤلؤة". وإذا حضر في دواوين أخرى فإن حضوره يكون باهتا، كما في الدواوين الآتية:"معراج السنونو" (مرة واحدة)، " النخلة أنت والطلع أنا"(مرة واحدة)،"الإغارة"(مرة واحدة)، "النخيل تبرأ من تمره" (مرة واحدة)، " تغريبة جعفر الطيار"(مرتين)، "أسفار الملائكة" (ثلاث مرات).أما أكثر الدواوين توظيفا للتصريع في الشعر الجزائري الحر فهو ديوان"الأرض والجدار"(أربع مرات) ويتميز هذا الديوان بغزارة القوافي، إضافة إلى توظيف ما يمكن أن نسميه "التصريع

[542] ينظر محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، المكون البديعي،دار المعارف،ط2،القاهرة 1995،ص ص 370،371.
[543] ينظر المرجع نفسه،ص371.

الممتد"، ونعني به توحيد القافية في أكثر من سطرين شعريين في مستهل القصيدة، وهذا ما نصادفه في قصيدة "الغياب الآخر":

غيّبتني الطرقْ
لا أرى من هنالك غير النفقْ
أتسلل منه أرى العالم المنغلقْ[544]

وهذا ما نطالعه أيضا في قصيدة "شقية" لخالدية جاب الله:

كأنها ليست أنا...
خلف المدى تركتُ قلبي للضنى...
وحدي أنا[545]

ويتعزز هذا التصريع في القصيدة بوحدة القافية(النون)، ووفْرتها وتواليها أحيانا على امتداد أربعة أسطر.ولكم هذا السلوك الإيقاعي المتعلق بالتصريع لا يضطرد في ديوان الشاعرة، بل إن القصائد العمودية في الديوان تعزف عن التصريع، فمن بين أربع قصائد عمودية لا نجد التصريع سوى في قصيدة واحدة هي قصيدة "نخلة أورقت حزنا".[546]

وإذا تأملنا مسألة التصريع في الدواوين التي تجمع بين الشعر العمودي والشعر الحر ألفينا الشعراء أصحاب تلك الدواوين يختلفون فيما بينهم، ولعل الديوان الذي يلفت انتباهنا هو "الأرض والجدار"الذي نلفي فيه مفارقة في التعامل مع التصريع بين الشعر الحر والشعر العمودي ، فمن ناحية يعد هذا الديوان أكثر الدواوين توظيفا للتصريع في الشعر الحر كما أشرنا آنفا، ومن ناحية أخرى فإنه من أكثر الدواوين إلحاحا على القافية، الأمر الذي يجعلنا نتوقع احتفاء بالتصريع في الشعر العمودي فيه، وهو توقع يخيب ليحدث ما اعتبرناه قبل قليل مفارقة، ففي هذا الديوان نصادف ثلاث قصائد تتفرع إحداها ،وهي قصيدة نكران،إلى ثلاث

---

[544] عقاب بلخير،الأرض والجدار ، ص87.
[545] خالدية جاب الله ، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم،ط1، الجزائر 2009، ص57.
[546] المصدر نفسه، ص 39-42.

قصائد/مقاطع، الأمر الذي يجعل عدد القصائد شكليا خمس قصائد، لكننا لا نصادف التصريع سوى في قصيدة واحدة هي قصيدة "من وراء الستار".

على العكس من ذلك نجد في ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"عزوفا عن التصريع في الشعر الحر(مرة واحدة)، في مقابل كثافة تصريعية في الشعر العمودي تبلغ 60%، مع العلم أن عدد القصائد العمودية في الديوان عشر قصائد.وهنا أيضا نحن أمام مفارقة ما تلبث أن تخف حدتها حين نعلم أن الإلحاح على القافية من سمات هذا الديوان.

وعلى هذا المنوال يسير ديوان "الإغارة" حيث يرد التصريع في الشعر الحر مرة واحدة، في حين أن القصائد العمودية كلها(3قصائد) تأتي مصرعة المطالع. وهذا ما ينسحب على ديوان "النخيل تبرأ من تمره" الذي يحدث التصريع فيه مرة واحدة في الشعر الحر، مقابل مجيء القصائد العمودية كلها (4قصائد) مصرعة المطالع، مع الإشارة هنا إلى أننا لا نجد حرصا على القافية في هذا الديوان، الأمر الذي يضعنا أمام ممارستين إيقاعيتين متباينتين لشاعر واحد ضمن ديوان واحد. وفي هذا السياق يمكن أن ندرج أيضا ديوان "مسافات" الذي يلغي التصريع في الشعر الحر، ولكنه يحرص عليه حرصا كليا فـــي القصائد العمودية(3 قصائد).

وما سبق يشير أن الشعر الجزائري الحر قد تحاشى، إلى حد بعيد، الاستهلال الإيقاعي الحاد الذي يُنتجه التصريع. كما أن التصريع في الشعر الحر قد يقربه من الشعر العمودي حين يتساوى السطـــران المصرّعان في عدد التفعيلات، وهذا ما يحدث في مطلع قصيدة "المدن الفسيحة والجدار"التي تجري على بحر الكامل:

الأرض والمدن الفسيحة والجدار

وحنيننا الموبوء فـــي هذا المدار[547]

فكلا السطرين يتكون من ثلاث تفعيلات، فكأننا أمام بيت شعري عمودي.

---

[547] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص13.

القافية الداخلية:

تأخذ القافية في الشعر المعاصر أقنعة مختلفة منها الخروج من نهاية السطر الشعري ، وذلك كي تتوزع داخل الأسطر دون مراعاة المسافات المتماثلة مكانيا وزمانيا ، الأمر الذي يجعل القافية تتموضع دون إثارة انتباه القارئ، وتؤدي دورها الإيقاعي دونما تعسف،[548] وبذلك نكون إزاء ما يدعى بالقافية الداخلية.

يرى بعض الباحثين أن القافية الداخلية هي التي أطلق عليها العرب مصطلح "الترصيع" وهو أن يكون الحشو مسجوعا[549]، في حين يوسع البعض الآخر[550] هذه القافية ليجعلها تشمل، إلى جانب الترصيع، التصريع، والقافية المثناة وهي «أن يبني الشاعر قصيدته على قافيتين، يلتزم أولاهما فـــي آخر الأشطار الأولـــى، والأخرى في آخر الأبيات»، والتشريع، وهو« أن يبني الشاعر البيت على قافيتين: إذا اقتصر على إحداهما كان البيت من أحد الأوزان، وإذا أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر. وتكون القافيتان متماثلتين أحيانا، ومختلفتين أحيانا»، والتسبيغ، وهو «أن يعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت الذي يليها».والروضة، وهي «أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها، فيكون الروي بذلك أول حرف وآخره في كل بيت ».

وقد درس الباحث حسن الغرفي القافية الداخلية تحت المصطلح التراثي"الترصيع"، وحسبه ينقسم الترصيع إلى:[551]

- الترصيع المتجاور: « يكون في بيت واحد».
- الترصيع المتوازي: « ينتج من تماثل المواقع بين بيتين أو أكثر، لذلك فهو غالبا ما يُدعَّم بالتكرار».
- الترصيع المرجِّع للقافية: « بحيث يكون صدى لها».

---

[548] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة،، ص136.
[549] ينظر عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات، ص 106.
[550] ينظر حسين بكار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، بورسعيد-الظاهر 2000، ص143 وما بعدها.
[551] يمظر حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص ص45،46.

- ترصيع المضارعة: يحدث على مستوى القافية وهو ذو« بنية مدعمة بتوازن تجنيسي، ويقوم هذا الترصيع على الاختلاف في الصوامت مع قرب المخارج».[552]

يُدرج محمد الهادي الطرابلسي القافية الداخلية ضمن إطار موسيقي يدعوه "المظاهر الموسيقية الخاصة"، وتقوم القافية الداخلية بتعزيز القافية الخارجية أو "القافية المشروطة" حسب تعبير الطرابلسي.[553]

في الطريق أشارت إلى حائط مائل...

ثم قالت:أأبصرت ذاك الفتى؟[554]

إن القافيـــة الداخلية هنا تشتغل قاسمـــة تشطر كلا مـــن السطرين إلى شطرين ، إذ تفرض هذه القافية إيقاعها:

في الطريق أشارتْ/ إلى طريق مائل

ثم قالتْ/ أأبصرْتَ ذاك الفتى؟

وهذه القافية نفسها تظهر في المقطع التالي للمقطع السابق، بعد أربعة أسطر شعرية قصيرة:

أمس جاءتْ لتشكو

وكانتْ يداها تحسس نبض الجريده[555]

وبعد سطرين في هذا المقطع نفسه تطالعنا قافية داخلية ناشئة من كلمتين متجاورتين، وهذا النوع من التقفية هو ما يسمى في العروض الغربي بالقافية المتقارعةShlagrein[556] كما في هذا السطر:

فإنك - وحدك – أحلى قصيده[557]

---

[552] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، ص 155.
[553] ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، أكتوبر 1996، ص80.
[554] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص10.
[555] المصدر نفسه، ص11.
[556] ينظر عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص10.
[557] الأخضر فلوس، المصدر السابق، المصدر نفسها.

أو هذا السطرالأول من هذا النموذج:

بسقت ثم مالت قليلا

فقال أعدلها..[558]

هذه التقفية الداخلية المبنية على الدوال المتجاورة هي ما نصادفه في ديوان "النخيل تبرأ من تمره"، ففي قصيدة "بعيدا عن الوقت" التي تغيب فيها القافية الخارجية غيابا شبه كلي، نطالع في السطر الأول هذه التقفية الداخلية:

ضل الهوى...وغوى[559]

ثم نطالع في موضع آخر من القصيدة تقفية داخلية أخرى مبنية على تجاور الدوال أو القافية المتقارعة أيضا:

حبيبان من وهم ذاكرة الجرح..تتبعني غيمةٌ / طفلةٌ[560]

وكأننا بالقوافي الداخلية تأتي لتعوض قليلا غياب القافية الخارجية، ولعل الدافع إلى مثل هذا التعليل إنما هو موقع القوافي الداخلية في نهاية السطر الشعري، الأمر الذي يجعلها أوضح في السمع.

هذا الأمر يتكرر في قصيدة أخرى في الديوان نفسه، إذ ترد القافية الداخلية في نهاية السطر الشعري كما يحدث في السطرين الأول والثالث في النموذج الآتي:

أم عدنا إلينا ؟

بعدما أظلمت الدنيا وراء القلب

للأحباب، للأشجار، للمسمار[561]

---

558 الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص12.

559 عيسى قارف: النخيل تبرأ من تمره، ص5

560 المصدر نفسه، ص58.

561 المصدر نفسه، ص83.

غير أن ديوان "الإغارة" يبدو محتفيا بهذا الشكل من القافية، أي القافية المتقارعة، وهنا يتم التعامل مع الكلمات المتجاورة بطريقتين: العطف بين الكلمات المتجاورة بحرف الواو خاصة ،أو برصف الكلمات دون فاصل بينها ، وينتج عن ذلك أن الإيقاع يكون أسرع في الحالة الثانية منه في الحالة الأولى.

من نماذج الحالة الأولى ما يلي:

تدين حبه، نبضه[562]

مرة أخذتنا المسافة والاستماتة في السهو واللغو[563]

وآخرة للزمان

نؤجلها أو نعجلها[564]

ولما انتهيتُ من الذكر والشعر والخمر...[565]

...ومدت يدا خارج الكون والبحر والعمر.أو داخل القهر كالجمر[566]

كل واد فيك مجرى للتساؤل والتناسل[567]

[562] بوزيد حرز الله،الإغارة، ص26.
[563] المصدر نفسه ، ص35.
[564] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[565] المصدر نفسه، ص58.
[566] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[567] المصدر نفسه، ص64.

ـــــ

تشدني للصارح الممتد والمشتد[568]

ـــــ

يعجز العراف عن تلميع أو تقطيع أو تجميع ما فيها من الكتب[569]

ـــــ

وطني/وفمي/ودمي
موعد للمطر[570]

ـــــ

وترقص غيمات وفراشات وفضاءات ومواعيد وزغاريد وعناقيد الفرح المتدلي والمتجلي[571]

أما الحالة الثانية حيث تتجاور الدوال المقفاة دون فاصل من الحروف، فتجلّيه لنا النماذج الآتية:

تدين حبه، نبضه[572]

ـــــ

ولم أبارك غير فتنتها.أعمدها...[573]

ـــــ

568 بوزيد حرز الله ، المصدر السابق ، ص68.
569 المصدر نفسه، ص71.
570 المصدر نفسه، ص92.
571 المصدر نفسه، ص118.
572 المصدر نفسه، ص26.
573 المصدر نفسه، ص75.

إني لمغترف كل ما تستطيعون من كذب/سبب/لا يغيب[574]

ـــــ

وهذي الباء. الداء.الدال.الحال تحاول مطفأة الأدوار تنير[575]

ـــــ

ومضى صوب الباء البلهاء يجر..[576]

وقد يحدث أن تلتقي الحالتان في مساحة متقاربة:

قد لا أغض الشعور عن الفهم والإثم
والصلوات اللواتي قضيت بقربك.[577]

ـــــ

سوف لن أستفيق لينسدل العمر/ينساب/يرتاب/أشهى وأضنى[578]

وقد يتعامل الشاعر في ديوان الإغارة مع القافية الداخلية تعاملا خاصا يكثف حضورها وينوع شكلها، ويظهر ذلك في جعلها قافية داخلية متقاطعة (أب أ ب):

أنا من قامة هذا الوطن المذبوح بورد الغدر.
ببرد الجمر.تآكلت الأطراف.تواطأت الأعراف[579]

ـــــ

[574] بوزيد حرز الله ، المصدر السابق ، ص77.
[575] المصدر نفسه، ص105.
[576] المصدر نفسه، ص106.
[577] المصدر نفسه ، ص 78.
[578] المصدر نفسه، ص111.
[579] المصدر نفسه، ص106.

الزمان يهرّبني منه/يبعدني عنه/يدخلني فيه..[580]

رأسها في السماء.وقامتها في الهواء.ومريمها في العراء[581]

وفي ديوان "إحداثيات الصمت"نلفي القافية الداخلية تنتشر في سطرين متواليين كما في المقطع الثالث من هذا الديوان/القصيدة:

تُحمّلُني وزر كوني ابنا لها..
تبذّرني مثل آخر قطعة نقد لها في القمار[582]

ويبدو تأثير القافية الداخلية واضحا هنا بسبب الموقع الذي تتخذه كلمتا "تحملني"و"تبذرني" في بداية السطرين الشعريين. وإذا عرفنا أن المقطع الذي يتضمن السطرين أعلاه مقطع تكاد تغيب فيه القافية الخارجية فإن ذلك يذهب بنا إلى القول أن القافية الداخلية هنا تأتي لتعوض قليلا غياب القافية الخارجية.
وهذا التعليل ينسحب على الأسطر التالية في المقطع المذكور حيث تتكاثف القافية الداخلية الموحدة في غياب القافية الخارجية:

يخيطون باسمي برانيس للمجد،
ربطات أعناقهم حول قبري ترفرف، من هؤلاء الذين...
جميع وشتى، كثيرون مثل الكلام الكثير...
يعودون من حيث لم يذهبوا أبدا،
يصعدون إلى قمة القاع،يرثون كي يرثوا[583]

[580] بوزيد حرز الله ، المصدر السابق ، ص107.
[581] المصدر نفسه، ص116.
[582] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص9.
[583] المصدر نفسه، ص11.

وفي ديوان "الأنهار الأخرى" تستطيل القافية الداخلية أحيانا لتشمل سطرين شعريين:

هذه نشوتي بالسلال الصغيرة أحملها..
وأفضت إلى خلوتي طافحا بالتراتيل[584]

وأحيانا تحضر القافية الداخلية بكثافة في صدارة المقطع الشعري ثم تنسحب لتفسح المجال للقافية الخارجية:

خرجوا كي يخرجوا من ضجر ينسل منهم ...نحوهم،
فروا إليهم
صافحوا أيديهم ، مروا
على الوقت خريفا، خلفهم مات النهار[585]

وقد يحدث أن تنتشر القافية الداخلية في مساحة سطرية ممتدة ثم تأتي القافية الخارجية بمثابة التاج:

كفّري عن خطاياك..
جزّي ضفائرك السود ،
جزّي ضفائرك الشقر،ثم ارفعي للهضاب مراثيك..
إن بنيك على طرف النهر يقتسمون
صدى اليوم والبارحه[586]

[584] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص12.
[585] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص35.
[586] الأخضر فلوس،المصدر السابق، ص ص 16،17.

وبالنظر إلى العلاقة بين القوافي الخارجية والقوافي الداخلية، على طريقة الطرابلسي في دراسته شعر شوقي[587]، نلاحظ أن القوافي الداخلية إما أن تماثل القوافي الخارجية فتعزز حضورها، وإما أن تختلف عنها فتكون تنويعا عليها. وفيما يخص النماذج الشعرية السابقة نسجل أنها تأتي مختلفة عن القوافي الخارجية في القصائد التي تنتمي إليها. وهناك نماذج أخرى تأتي، على العكس، مدعمة للقافية الخارجية:

كبرتْ...

ربوة التبغ،الكراسي حولها دارتْ، على الكؤوس ،انجذبتْ

نحو النواة[588]

ففي هذا النموذج تتوالى القوافي الداخلية ممثلة في الكلمات: كبرت، دارت، انجذبتْ، ثم يختتم السطر الثالث بكلمة "النواة" التي تمثل إحدى القوافي الخارجية في المقطع الحادي عشر من ديوان "إحداثيات الصمت".

ولا تغيب القافية الداخلية في القصائد العمودية، من ذلك ما نصادفه في قصيدة "من وراء الستار" في ديوان الأرض والجدار"، ويتجلى ذلك في النماذج الشعرية الآتية:

باعدتني مسافة البعد ما بيني وبيني وضقتُ بالأعذار[589]

ـــــ

فاض فينا الكلام حتى انفجرنا   فأفضنا السماء بالأنوار

وتساررنا مثل روحين كانـــا   زمنا وسط عالم الأسرار[590]

ومنها أيضا ما يرد في قصيدة " خرافة" من ديوان"تغريبة جعفر الطيار":

ما التين؟ ما الزيتون؟ماالبلد الأميـــ   ـــن؟وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك [591]

---

[587] ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 80.
[588] الأخضر بركة، المصدر السابق، ص37.
[589] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص77.
[590] المصدر نفسه، ص78.
[591] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص61.

والقافية الداخلية في الأبيات السابقة مختلفة عن القافية الخارجية، ولكنها ترد مماثلة لها في موضع آخر:

أن أماري النجوم أو أن أداري   عن محيطي دوائر الانحدار[592]

وهكذا نلاحظ أن تعامل الشعراء الجزائريين مع القافية قد تباين من شاعر يلح على التقفية حتى تتحول القصيدة الحرة بين يديه إلى أشطر مقفــاة بطريقة ثقيلة، إلى شاعر آخر يحاول أن يتخفف قدر الإمكان من سطوة القافية ليمنح نصه الشعري حرية الحركة والتدفق. وبين هذا وذاك نصادف شعراء حاولوا أن يقفوا بين بين، فلا هم طرحوا القافية جانبا، ولا هم جعلوا منها مرتكزا إيقاعيا مهيمنا في شعرهم.

---

[592] عقاب بلخير،المصدر السابق، ص78

الفصل الثالث

التكرار عنصرا إيقاعيا

التكـــــرار:

يُعَدّ التكرار أسلوبا من أساليب التعبير الشعري، ولقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية النص، والاهتمام بهذا العنصر إنما هو « إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها».[593] إن التكرار« أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم».[594] ومن هنا كان التكرار ذا دلالة نفسية قيمة تعود بالفائدة على الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر الأدبي من خلال نفسية صاحبه.[595]

وينظر ياكبسون إلى التكرار على أنه عنصر مؤسس للوظيفة الشعرية، فهو لا يجد « طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتطبيق خارج الوظيفة الشعرية، ففي الشعر فقط، ومن خلال التكرير المنظم لوحدات متساوية نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي».[596]

إن التكرار مرتبط بالجانب الفني للنص فهو، كما يؤكد بنيس، قد اعتبر في الشعريات الحديثة(من الشعرية البنيوية إلى السيميائية الشعرية) « خصيصة النص الفني لا النص الشعري بمفرده، وتكون مقاربته في العد والقياس، كما ...في التكرير العرضي لكل من الوقفة والوزن والقافية».[597] ولا يضطلع التكرار بتوليد الإيقاع فحسب، بل إنه يمنح « امتدادا Prolongement وتناميا Excraissanse في شكل ملحمي انفعالي متصاعد».[598]

---

[593] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص276.
[594] عبد الرحمن تبرماسين، البينية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص194.
[595] ينظر نازك الملائكة ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.
[596] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، ج1(التقليدية)، ص189.نقلا عن Roman Jacobson. Essais de L inguistique generale.coll.point. P221.
[597] المرجع نفسه، ص 190.
[598] عبد الرحمن تبرماسين، المرجع السابق، ص 211.

ويجعل يوري لوتمان من التكرار عنصرا مهما في سيميائية الشعر، وكذا في بناء النص الفني، فالنص، كبنية تركيبية لعدد من العناصر، لا يخلو من حضور التكرارات التي يمكن أن تدرك كتنظيم عندما تقارن بالمستوى الدلالي للنص.[599] إن للتكرار في النص مهمة خفية، فهو يوقع تأثيره بطريقة غير مباشرة.

يضطلع التكرار بوظيفتين جمالية ونفعية، تتجسد أولاهما في النصوص الأدبية، في حين أن الثانية تساعد علـــى الحفظ وحسن الأداء فـــي الأعمال المكتوبة والمرويـــة[600]. وهاتـــان الوظيفتان تتبنيان علـــى أســـاس إيقاعـــي محض، وتحققان، بطريقة أو بأخرى، رابطة قوية ما بين الإيقاع والدلالة في النصوص الأدبية، كما أن تكرار الكلمات يحقق ذلك التجانس الذي يحقق التماسك والتلاحم النظمي[601]. فالتكرار يضطلع بدور مهم في التماسك cohesion بين الجمل المكونة للنص.[602] هذا إضافة إلى أن تكرار وحدة لغوية ما يسهم في لفت انتباه المتلقي إلى الرؤية التي يصدر عنها النص الشعري.[603]

وقد اهتم الشعراء العرب المعاصرون بتقنية التكرار، حتى صارت لديهم من أبرز العناصر الإيقاعية التي تنحو باللغة نحو الكثافة والانسجام، [604] وهذا ما دفع النقد العربي إلى إيلاء عنصر التكرار أهمية خاصة، فراح يدرسه معرفا به وبأنماطه، وذلك حسب الوظيفة التي يؤديها التكرار في بنية النص. فمحمد بنيس يتحدث عن التكرار الحر، ويعني به « أكثر من طريقة لبناء الإيقاع النصي الذي لا تنضبط فيه القافية في موقع محدد سلفا...يكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع».[605] كما يتوقف عند تكرار الوحدات المتساوية الذي « يشكل بدوره نسقا فرعيا ينتشر في كامل النص، وقد

---

[599] ينظر محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، ج1(التقليدية)، ص190.
[600] ينظر عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص ص 197،198.
[601] ينظر حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص47.
[602] ينظرصلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص236.
[603] ينظر أحمد حربي فياض الدبوش، عدد الأصوات في الشعر الأردني الحديث (1970-2000)، رسالة دكتوراه، إشراف د/هدى الصحناوي، جامعة دمشق 2006/2007 ، ص 213.
[604] ينظر حسن الغرفي، المرجع السابق، ص 48.
[605] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج3 (الشعر المعاصر) ، ص 155.

تكون الوحدة عبارة عن صوتية كما قد تكون سلسلة صوتية»[606]، وقد يكون توزيع هذه الوحدات المتساوية إما توزيعا صوتيا أو توزيعا صوتيا صرفيا، وفي هذه الحالة يقوم هذا النظام بتغيير موقع القافية وتنويعها.[607]

ويقترح ناقد آخر تقسيما لأنواع التكرار مختلفا عما لدى بنيس، فيفرعه إلى نوعين هما[608]:

1- **التكرار النمطي**: « وهـــو الذي تكرر فيـــه اللفظة أو العبارة دون تغير في معناها أو مبناها» وهذا النوع من التكرار يتجاوز تكرار الكلمة إلى تكرار الجملة، وعادة ما يصاحبه خاصية التوازي (الصرفي والنحوي) التي تهدف إلى خلق التوازن بين عناصر بناء القصيدة.

2- **التكرار الشعائري أو الإيحائي**: « هو نمط من التكرار يضفي على السياق الشعري أجواء شعائرية سرعان ما تثير الإحساس بطقوس التكرار في العقائد الدينية».

والملاحظ على هذا التفريع أنه عامّ، ولعل الإحساس بهذه العمومية هو ما دفع بالناقد إلى اعتماد تفريع آخر أكثر دقة يتضمن أحد عشر نوعا للتكرار[609]:

1- **التكرار الصوتي**: « وهو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة».

2-**التكرار اللفظي**: « وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة».

3- **تكرار العبارة**: « يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وعندما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية».

4- **التكرار المقطعـــي**: « وهو عبـــارة عن تكرار مقطع فـــي القصيدة»، و يتم هذا النوع من التكرار عبر نمطين، يتمثل الأول منهما في تكرار مقطع

---

[606] محمد بنيس، المرجع السابق، ص 156.
[607] ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
[608] ينظر حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص 48-58.
[609] ينظر المرجع نفسه، ص 82-93.

شعري في بداية القصيدة وفي نهايتها، بحيث تصبح القصيدة ذات بناء مغلق لا يسمح بأن تتتابع الامتدادات النفسية للتجربة، وهذا ما ينجم عنه عدم القدرة على إثارة الإيحاء في ذهن المتلقي. أما النمط الثاني من التكرار المقطعي فيعمل من خلاله الشاعر على التخلص من الانغلاق، وذلك بالتوسل ببعض التعديلات على المقطع المكرر إما بالحذف أو بالزيادة، الأمر الذي يشحن المقطع بإيحاءات تتجدد في كل موضع.

5- تكرار التدويم: ويكون « حينما تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم الحركة والنمو عبر مقاطع القصيدة».

6- تكرار الترجيع: « وهو عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر، أو تأكيد لتلاشي النغمات » وهذا النوع من التكرار لا يعطينا التشكيل البصري فحسب، وإنما «هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة، إنه يشبه...(القفلة الموسيقية) التي تسبق، أو يمهِّد لها باختزال مدة (الاستغراق الزمني) للجملة الموسيقية كاملة، فتكون النغمة هادئة، بطيئة، متكسرة، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية».[610]

7- تكرار النهاية: « يسمى هذا النمط بتكرار النهاية لأن الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع».

8- تكرار البداية: « ويسمى أيضا التكرار الاستهلالي، تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع».

9- تكرار التصدير: وتنبني الكلمة المكررة فيه "على أساس التسلسل الذي يكرر الكلمة القافية في صدر السطر الموالي مباشرة".

10- تكرار الاشتقاق : « ويتم بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي ولا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها». وهذا النوع من التكرار هو الذي عالجته البلاغة العربية تحت مسمى الجناس المشتق أو جناس الاقتضاب، « وهو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل

---

[610] محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986- مارس 1987، ص 103.

المعنى.أو هو: ما جمع ركنيه أصل واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما ».[611]

11- تكرار التجاور: « يقوم على أساس التجاور بين الكلمتين المكررتين» وهذا النوع له وظيفة توكيدية تقريرية.

وهذا التقسيم،في رأينا،ليس دقيقا لأنه يجمع بين عناصر متداخلة فيما بينها ، الأمر الذي يجعله غير فعال إجرائيا.

ونحن، فيما يأتي، عارضون لبعض أنواع التكرار في مدونة بحثنا،ممثلةً في التكرار الصوتي، والتركيبي(التوازي التركيبي) والصيغي، وذلك لنتبين مدى اعتماد الدواوين المختلفة على أنواع التكرار، والغايات الفنية والدلالية المستفادة من توظيف التكرار بأنواعه المختلفة.

التكرار الصوتي:

إلى الصوت يعود الفضل في نشوء الإيقاع الشعري، ولهذا كان اهتمام الدارسين بالنواحي الصوتية في الشعر كبيرا جدا، يستوي في ذلك الباحثون العرب والغربيون. ولم يغفل الدارسون القدماء من العرب دراسة الجوانب الصوتية في النص الشعري، يقول محمد النويهي مبينا قيمة الأصوات والتفات القدماء إليها:

«إن القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها مفردة، بل تمتد إلى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب في النغم، أو تنافر مقصود فيه. وقد التفت العلماء القدامى إلى أنواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتفويف والتسميط...ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون... منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة».[612]

[611] علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة 1954، ص 114.
[612] محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص65.

أما الباحث جوزيف ميشال شريم فيعالج التكرار الصوتي في الشعر بالاعتماد على ما يسميه "الهندسات الصوتية"، المرتبطة بتكرير فونيمات معينة أدناها فونيمان، وهي ست هندسات[613]:

1- الهندسة الإيقاعية: وتنشأ من تكرار فونيمات في مقاطع نبرية. وهذه الهندسة لا تعنينا هنا لأنها تتعلق بالشعر المعتمد على الأساس النبري، ولا نعتقد أن بالإمكان الاعتماد على النبر في الشعر العربي.

2- الهندسة الخاتمة : وتعتمد على تكرار الفونيمين في آخر كل جزء أو شطر.

3- الهندسة الفاتحة: وهذه ،على عكس الهندسة السابقة، تقوم على تكرار الفونيمين في أول كل جزء أو شطر.

4- الهندسة المحيطة: وتتحقق بتكرار الفونيمين في بداية الجزء أو الشطر وفي آخرهما.

5- الهندسة الرابطة الناتجة عن تكرار الفونيمين في نهاية الجزء وفي أول الجزء الثاني.

6- الهندسة التأليفية القائمة على انتشار التنسيق الصوتي في جزء عروضي بأكمله.

وهذه الهندسات هي نتيجة تنسيقات صوتية تعتمد علـــى التكرير، فنحن، عمليا،« نحصل على تراكيب صوتية من صامتين يعودان مباشرة(في تكرير معجل)أو بعد فاصل متغير(في تكرير مؤجل) وفي شكل صوتي متماثل أو قريب الشبه، وفي الترتيب ذاته أم في ترتيب مقلوب، وتظهر هذه التراكيب الصوتية أو تتكرر عند أهم مفاصل بيت الشعر».[614]

---

[613] ينظر جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1987، ص93.

[614] جوزيف ميشال شريم،الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة،عالم الفكر،م23،ع3،4،يناير/مارس - أبريل/يونيو1994 ، ص105.

وهكذا فإن الحرفين(الصامت +الصائت) يمكن أن يظهرا في مقطع صوتي واحد ،أي:أ+ب/أ+ب(أو:ب+أ).كما يمكن أن يظهر الحرفان منفصلين في مقطعين صوتيين متتاليين:أ ــ ب/أــ ب(أو:ب ــ أ).[615]

ويمكن أن نحصل على تنسيقين جديدين أكثر مرونة ، وذلك بالجمع في تنسيق واحد بين الاتصال والانفصال، أي أن حرفين متصلين يتكرران منفصلين:أ+ب/أــ ب (أو: ب ــ أ). أو يحدث العكس، فيتكرر صوتان منفصلان في شكل متصل: أــ ب/ب+أ (أو:ب+أ).[616]

لقد وظف الشعر الجزائري المعاصر بنوعية العمودي والحر هذه الهندسات من أجل إثراء إيقاع القصيدة ، خاصة عندما يتم التخلي عن القافية بشكل كبير أو صغير .

من نماذج الهندسات هذا النموذج الشعري المتضمن للهندسة الفاتحة:

أذكر الموت

أ-ك

أبكي[617]

أ-ك

أما الهندسة المحيطة فنجدها حاضرة في هذا النموذج:

فاستدار إلى نفسه

ف-س ف-س

ورأى كيف تبتدئ الآخره[618]

ر-أ أ-ر

حيث نلفي الهندسة المحيطة في السطرين كليهما.

---

[615] ينظر جوزيف ميشال شريم ، المرجع السابق ،الصفحة نفسها.
[616] ينظر المرجع نفسه ، ص ص 105،106.
[617] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص44.
[618] عاشور فني، رجل من غبار، ص18.

وفي النموذج التالي تطالعنا الهندسة التأليفية:

يكفي قليل من الدم في كف ماكبث[619]

ك-ف ف-ك-ف- ك

حيث تنتشر الفاء والكاف على امتداد الجزء العروضي بكامله، وهو هنا السطر الشعري.

كما تحضر الهندسة الخاتمة في قول نجيب أنزار:

أن نلتقي فوق السحابْ،

س-ح

نلتمس المستحيل°[620]

س-ح

في حين نصادف الهندسة الرابطة في هذا النموذج من ديوان "الأنهار الأخرى":

هذا الذي يتفتت مني ليس أنا،

أ-ن

إنه بعض أدعيتي[621]

إ-ن

ولكن الذي يعنينا أكثر في الهندسات الصوتية هو تضافرها داخل النموذج الشعري الواحد، إذ قد تجتمع أكثر من هندسة لتشكل نسيجا صوتيا له تأثيره الواضح في مجرى الإيقاع داخل النص الشعري :

أسلافي اليعرجون على رئتي،

س- ل ر-ت

لست غير الوصايا التي اقترفوا[622]

ل-س ت-ر

فهنا تتضافر الهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة.

[619] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص16.
[620] نجيب أنزار، كائنات الورق، ص72.
[621] الأخضر فلوس ، الأنهار الأخرى ، ص37.
[622] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص15.

وقريب من النموذج السابق هذا المثال من ديوان "رجل من غبار" ، حيث تتضافر الهندستان الرابطة و الفاتحة:

كان في صمته

جدولا لم تسعه الضفاف

ض-ف

فمضى يترنح بين حدين

ف-ض ح-د

حد السلاح

ح-د

وحد الكفاف[623]

ح-د

تقوم الهندسة الرابطة هنا، علاوة على إثراء الأسطر الشعرية إيقاعيا، بربط السطر الثاني بالسطر الثالث، ثم السطر الثالث بالسطر الرابع.أما الهندسة الفاتحة فتربط السطر الرابع بالسطر الأخير. والملاحظ على الهندسة الرابطة في المثال السابق أنها تربط ثلاثة أسطر متتالية بعضها ببعض، والأمر نفسه نصادفه في نموذج آخر من ديوان "معراج السنونو":

وطارحتها بأذى الزمن الطحلبي

ح-ل

واللحظة الآسنه..

ل-ح أ-س

أسمي الرتابة أمثولتي [624]

أ-س

في أحيـــان أخرى نصادف تكريسا لنوع معين أو أكثر من نوع من الهندسات، وهذا ما يحدث في قصيدة "سباخ الروح"[625] من ديوان "معراج

[623] عاشور فني ، رجل من غبار، ص6.
[624] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص58.
[625] المصدر نفسه، ص7.

السنونو"، وهي متكونة من سبعة أسطر تستحوذ الهندسة الخاتمة على أربعة منها مثنى مثنى:

س2: **سبخة الروح شاسعة**

س-ة

س3:**إنما الأبجدية إسورة**

س- ة

س6:**وأعطيك من دهشتي**

ش-ت

س7: **ما تشاء**

ت-ش

هذا التكريس يظهر بشكل أشد كثافة في قصيدة "راقص في دم الأغنية"[626] من ديوان "النخيل تبرأ من تمره"حيث تهيمن الهندسة الفاتحة، وسبب هذه الهيمنة راجع، أساسا إلى تكرار وحدات معجمية في أوائل السطور الشعرية:

س4: **كنت** أحببتها

س5: **كنت** أخبرتكم أنني واجد..

س8: **كنت** أحببتها

س9: **كنت** أخبرتكم أنني واجد..

س13:**منذ عام** وطفله..

س14:**منذ عام** وطعنه..

هذا ، زيادة على تكرار الأصوات في صدر السطرين العاشر والحادي عشر:

خنجري واحد

خ ـن و- ح-د

خائني واحد

خ ـن و-ح-د

[626] عيسى قارف،النخيل تبرأ من تمره، ص72.

وهنا نلاحظ تكريسا لوحدة معجمية في نهاية السطرين وهو ما يخلق الهندسة الخاتمة، فنحن ،إذن، أمام تضافر لهندستين اثنتين.

وقد تتكرر الأصوات بطريقة غير منتظمة خالقة هندسات حرة، يمكن وضعها تحت مصطلح "التجنيس السجعي" الذي يقترحه الباحث محمد العمري، ويعني عنده تردد صامت أو أكثر في بيت أو قصيدة[627]، ومن ذلك ، في مدونة بحثنا، هيمنةُ صوتي التاء والقاف في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة"أشجار الجنوب المائلة" في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى":

ولستُ الوحيد على قمة الشوق،
لكنني مغمض العينين أراك،،
لهمسك في البعد رائحة ومذاق
تناءيت وانقطعت بيننا السنوات،
توقف عند الفراق زماني،،رحلت،،
لماذا تهاجر والأرض نابتة في يديك،
وكل البلاد تطلقها إذ - تهاجر -
ثم يدوم العناق،،
لماذا حملت بقاياك،،
ثم توزعت في الطرقات:
قتيلا،،
فتى عاشقا تتتابع في صدره الطعنات
ويضحك من شدة الوجد والحزن حتى
يجف الدم الذهبي المراق
تمايل بين النقيضين،،قلت:
أناصبك الحب،،

[627] ينظر محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية ، ص155.

لم يلتفت قال لي:

سأقاتلك الآن يا صاحبي عاشقا وقتيلا،[628]

إن صوتي التاء و القاف يتوزعان في جسم المقطع الشعري، وفي القصيدة التي ينتمي إليها المقطع عامة، فلا يكادان يغيبان، خالقين إيقاعهما، وهو إيقاع يتعزز، بالنسبة لصوت القاف، بالقافية التي تتخذ من القاف رويا مهيمنا في القصيدة، ويعزز هذه القافية في الوقت ذاته.

كما توظف القصيدة أحيانا أصواتا أخرى في مساحة مكانية متقاربة، كصوت السين مشفوعا بصوت الصاد:

لماذا إذا سدد السهم نحوي أصاب

وسهمي يطيش؟[629]

هذا علاوة على انتظام الأصوات أحيانا في هندسات من قبيل الهندسة المحيطة:

تمايل بين النقيضين،،قلت:

ت-ل ل-ت

—

سأقاتلك الآن يا صاحبي عاشقا وقتيلا،[630]

ق-ت-ل ق-ت-ل

كما نصادف الهندسة التأليفية:

تناءيت وانقطعت بيننا السنوات،[631]

ت-ن ت-ن ن-ت

ولا يقتصر توظيف الهندسات الصوتية على الشعر الحر، بل يتعداه إلى الشعر العمودي ، فمن الهندسة الفاتحة قول مصطفى دحية:

---

[628] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص ص 24،25.
[629] الأخضر فلوس، المصدر السابق، ص25.
[630] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[631] المصدر نفسه، ص 24.

أهرقتُ فيكِ نبوءتي وكتابيا وطفقتُ أذرو حضرتي وغيابيا[632]

ق-ت ق-ت

وفي البيت التالي لهذا البيت تحضر الهندسة التأليفية:

وارتبتُ،هل جسد يطاول صبوتي؟ أو جذوة تهب السماء رماديا[633]

ت-ب ب-ت ت-ب

أما الهندسة المحيطة فتتمثل لنا في قول عقاب بلخير:

مطر من عيونها رش قلبي وأفاض الكاسات بالمقدار[634]

م-ر م-ر

والملاحظة الأهم التي نسجلها بخصوص الهندسات الصوتية هي أن الهندسات المقيدة التي تناولنا أنواعها قليلة الكثافة في الشعر الجزائري المعاصر قياسا إلى الهندسات الحرة التي لا تنضبط بضابط مطرد، بل تعتمد على تكرار أصوات معينة في الأسطر الشعرية دون مراعاة لعنصر المسافة.

الترصيع:

الترصيع عنصر إيقاعي يتحدد بتجانس الحركات في البيت الشعري أو القصيدة ككل، ويتمثل في «توازن الصوائت(الحركات والمدود)، ومنه صرفي حالَ توازنها بالنوع، وتقطيعي حال توازنها مقطعيا، وسجعيٌّ وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة».[635]

وبالعودة إلى كتاب المثل السائر، يتبين أن مصطلح الترصيع « مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل

---

[632] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص 49.
[633] مصطفى دحية، المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[634] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص 77.
[635] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية ، ص 138.

لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية».[636]

ويماثل محمد العمري ما بين الترصيع والتقطيع على عكس ابن رشيق الذي فصل بينهما، معتبرا التقطيع أحد أنواع الترصيع، وهذا ما يراه العمري غير جوهري[637]، فعنده أن « الموازنة والتقطيع والترصيع مظاهر لواقعة أسلوبية واحدة هي التناسب في المقدار».[638]

إن الترصيع من العناصر الإيقاعية الموروثة إضافة إلى التجنيس، عكس التكرير الذي يمكن اعتباره عنصرا إيقاعيا مستحدثا. والترصيع هو، تحديدا، «عبارة عن تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية من بينها خلق فصل مؤقت بين التشكل الصوتي والتشكل التفعيلي».[639]

تتأسس بنية الشعر على مجموعة من العلاقات بين العناصر الإيقاعية، أهمها العلاقات الترصيعية التي تعتبر في جوهرها علاقات كمية تتميز بالتناظر بين الوحدات الزمنية، أو، عبارة أخرى، تتميز بالموازنة ما بين الصوائت بما فيها أنواع المد وأنواع الحركات[640]. بيد أن هناك من يرى أن الترصيع ليس من مكونات الإيقاع ولكنه من مزيناته.[641]

ومهما يكن فإن للترصيع دوره الواضح في خلق الإيقاع بما يوفره من تماثلات صوتية على مستوى الصوائت، وهذا ما يمكننا تلمسه في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، من ذلك هذا النموذج من ديوان"الأرض والجدار":

جرح ميْت..لا..أقول الأغنيات الآن لا
وجه شيخ يتلوى[642]

[636] ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،ج1، تحقيق:الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1998، ص255.
[637] يمظر محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية ، ص27.
[638] المرجع نفسه، ص28.
[639] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص 44.
[640] يمظر محمد العمري، المرجع السابق ، ص20.
[641] ينظر، خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 172.نقلا عن mazaleyrat (jean),element de la metrique francaise,armand collin, paris,1974,p138.
[642] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص52.

فهنا تتماثل كلمتا (جرْح،وجْه) في الصوائت باستثناء الصائت الأول في كل كلمة، كما تتماثل كلمتا (ميْت، شيْخ) تماثلا تاما من حيث الصوائت. ويزداد هذا التماثل تأثيرا من حيث الإيقاع بسبب وحدة الموقع بالنسبة للكلمات المتماثلة صوائتيا. علاوة على ذلك نلاحظ أن هذا التماثل الصوائتي يكرس وحدة الدلالة بين كلمتي (ميت ، شيخ). من ناحية أخرى فإن التركيب الإضافي في بداية كل سطر يعطينا تفعيلة الرمل (فاعلاتن):

جرح ميْت = 0/0//0/

فاعلاتن

وجه شيخ = 0/0//0/

فاعلاتن

فهذا النموذج، إذن، يتسم بتوافق إيقاعي دلالي.

أما النموذج الثاني للترصيع فهو من ديوان"رجل من غبار":

أُدرك الآن أكثر من أي وقت مضى

كيف أُصبح أكبر من أي وقت مضى[643]

وهو نموذج يتميز بالتوازن إلى حد بعيد، ويتدخل الترصيع هنا باعتباره رافدا إيقاعيا مهمّا:

أُدركُ	أكثرَ
أُصبحُ	أكبرَ

أما مصادر التوازن الأخرى فهي متعددة منها تكرار شبه الجملة(من أي وقت مضى)، والتقفية الداخلية (أكثر، أكبر)، إضافةً إلى الجناس الذي يربط الكلمتين السابقتين. وكما يشيع الترصيع في القصيدة الحرة، مثلما يظهر من النموذجين السابقين، فإنه يوَظّف أيضا في القصيدة العمودية:

ترتدي الصمت تحتمي بقضاه   مستطابا جفـــاؤه ورضاه[644]

---

[643] عاشور فني، رجل من غبار، ص15.

في هذا البيت نلاحظ الترصيع الذي يجمع بين كلمتي(ترتدي،تحتمي)، إضافة إلى التماثل الناقص بين عروض البيت وضربه(قضاه، رضاه)، إذ تختلف الكلمتان صوائتيا في كون إحداهما تبتدئ بالفتحة والثانية بالكسرة بينما تتماثلان في بقية الصوائت(الفتحة+المد+ الضمة)، وهذا الاختلاف اليسير بين الكلمتين يكاد يتلاشى بفعل تدخل عوامل إيقاعية أخرى منها التجنيس، والموقع (نهاية الشطر)، والتصريع، إضافة إلى ما يسميه محمد العمري بالترصيع التقطيعي، فالكلمتان تتساويان من حيث عدد المقاطع:

قضاه = ب ـــ ب

رضاه = ب ـــ ب

إن الترصيع ظاهرة جمالية في الشعر، وهو« عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئا من الرونق يحيي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد».[645] وعلى هذا فإن الترصيع يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به التكرار، بل إن الأول نوع من أنواع الثاني، ولكنه « لا يأخذ كل الصفات التي للتكرار، فهو لا يتعدد ولا يتمدد ولا ينتشر، وإنما يخص موضعا من القصيدة يكون في موضع من البيت كالحشو في البيت التراثي والموضع من القصيدة المعاصرة غير محدد».[646]

وقـــد يقع الترصيع في أواخر الأسطر الشعرية، فإذا غابت القافية فإنه يكون ،في هذه الحالة، بديلا عنها بما يوفّره من صيغ صوتية متماثلة، فيحقق بذلك نوعا من الانسجام الصوتي[647]،ولقد أشار ابن الأثير إلى مثل هذا في حديثه عن الموازنة، معتبرا إياها مما يحقق للكلام طلاوة ورونقا ناتجين عن الاعتدال[648]، وهو يمثل لها بآيات من القرآن الكريم منها قوله تعالى:﴿وآتيناهما الكتاب

---

[644] بوزيد حرز الله ،الإغارة، ص15.

[645] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.

[646] المرجع نفسه، ص 244.

[647] ينظر عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص 142.

[648] ينظر ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1؛ ص269.

المستبين* و هديناهما الصراط المستقيم﴾[649] و يعلق ابن الأثير قائلا:« فالمستبين و المستقيم على وزن واحد».[650]

وهذا ما يتجلى في النموذج الآتي من مدونتنا:

والتنافر بين حبيبي

وقرة عيني يشيخ

من مسامرة عيني يأتي النبيذ[651]

فهنا نلاحظ ترصيعا بين (يشيخ) و(نبيذ) يقوّي الوشيجة الصوتية/الإيقاعية بين الكلمتين الواقعتين في موضع القافية.

إن الترصيع،إذن،أداة فعالة في رفد النص الشعري بإيقاعات جديدة يوفّرها التماثل بين الكلمات من حيث البنية الوزنية.

التجنيس:

يقوم التجنيس على التكرار الصوتي، فهو نوع من أنواعه التفت إليه البلاغيون القدماء وأولوه عنايتهم تنظيرا وتطبيقا. بل إن منهم من أدخله تحت التكرار وعدّه لونا من ألوانه، وهذا ما فعله التنوخي في كتابه الأقصى القريب.[652]

يكون التجنيس على مستوى الأصوات والكلمات، فهو« إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة»[653]، وتحقق هذه الألفاظ سلسلة محكمة لها رنينها الإيقاعي المتميز، وحقيقة هذا البناء المحكم « أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا».[654]

---

[649] الصافات: 118,117.

[650] ابن الأثير الجزري، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[651] مصطفى دحية ، بلاغات الماء، ص62.

[652] ينظر محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 113.

[653] حسن الغرفي، حركية الإيقاع، ص46.

[654] ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1، ص 239.

ومن علماء البيان من جعل مصطلح التجنيس هو نفسه مصطلح الترديد، باعتبار أن اللفظة الواحدة رددت فيه.[655]

يحقق التجنيس على مستوى بنية النص الشعري، كغيره من العناصر الإيقاعية، مفارقة وتوترا في المعنى، وتناسبا وتجانسا في الصيغة اللفظية.أو هو، بتعبير الأزهر الزناد، « يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله، ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنها تخفي اختلافا في الدلالة، فتكون للمتقبل لذّتان:

الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس.

الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي-صيغي».[656]

وفي الجانب الإيقاعي يعنينا من الجناس ما يحققه من تراكم لأصوات بعينها.

وحين نبحث توظيف هذا العنصر الإيقاعي في مدونة بحثنا نلفي الشعراء مختلفين في التعاطي معه من حيث الكثافة والتنوع، فبوزيد حرز الله، في قصيدته العمودية "تغريدة لعرس الجنوب"، يتكئ بشكل واضح على ما يعرف بجناس الاشتقاق:

- **هو ذا الجنوب منـــزل تنزيلا ومرتل في صوتنا ترتيلا**[657]
- **الضاغنون تآمـــروا فتشتتوا والله ضلل كيدهم تضليلا**[658]
- **ولتطلقي بفضاء "غزة" صيحة ولتنشدي ما بدلوا تبديلا**[659]
- **إن الجنوب منـــزل تنزيـــــلا ومرتل في شعرنا ترتيلا**[660]

والملاحَظ على القصيدة العمودية في مدونة بحثنا عدم الاحتفال بالجناس كثيرا، غير أن الأمر على العكس في القصيدة الحرة حيث يتدخل التجنيس في

[655] ينظر المصدر نفسه، ص244.
[656] الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-بيروت 1992، ص156.
[657] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص9.
[658] المصدر نفسه، ص11.
[659] المصدر نفسه، ص12.
[660] المصدر نفسه، ص13.

البنية الإيقاعية ليرفدها بطاقاته، وحسبنا للتدليل على ذلك الوقوف عند النماذج الشعرية الآتية:

1ــ أيا قلب هذا زمان الحنين،

وهذا زمان المسير على **الرمل ملء** الهجير[661]

2 ــ فهنا تكمل **النار** زينتها في الصخور

وتبني **منارتها** في الصدور[662]

3 ــ وعند الضفاف البعيدة عاشقة **ترغب الغرباء** مساء[663]

4 ــ ورود **البريد البعيد**

أريد سماع عطور **البريد البعيد** [664]

5 ــ أحببيتي

اقتربي و**كوني** نجمتي...

لأرى حدود **الكون**...[665]

6 ــ أيها **الألِف الإلف**

أنت عصاي أهش بها **على عزلتي**[666]

7 ــ كان وجهي حالكا ثم **اختفى خلف** الدخان[667]

8 ــ فافتح **القلب**..و**استقبل** الغيم،،كل الوجوه لنا..،

قبل أن تلمس الأرض..أو تتسخْ!![668]

9 ــ حين **تجلس** في هذه الزاويه

يتجلى أمامك كل جميل[669]

10 ــ يا **تماثيل** أوبتها

إنني **ماثل** ههنا

---

[661] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص76.
[662] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.
[663] الأخضر فلوس، المصدر السابق ، ص78.
[664] المصدر نفسه ، ص80.
[665] عبد الله العشي، مقام البوح، ص44.
[666] أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص11.
[667] نور الدين درويش، مسافات، ص75.
[668] عيسى قارف ، النخيل تبرأ من تمره، ص41.
[669] عاشور فني، رجل من غبار، ص26.

مذ تخلى عن **الماء** خيط **السماء**[670]

وقد يحدث أن يتخذ الجناس موقعا ذا أهمية حين يتلبس بالقافية، يظهر هذا الأمر بجلاء في مستهل قصيدة "المدن الفسيحة والجدار" للشاعر عقاب بلخير:

الأرض والمدن الفسيحة و**الجدار**

وحنيننا الموبوء في هذا **المدار**

ليل **وليل**

أرض **وويل**[671]

ثم يستمر هذا الجناس المتلبس بالقافية في جسم القصيدة كما يظهر من خلال النماذج الآتية:

السحب تجهش كل **حين**

البرق يخطفها فتخطف كل **عين** [672]

ـــــ

يا بدر **ثر**

لا **تنحدر**

يا بدر **مر**

لا **تنهدر**[673]

ـــــ

يا بدر **ثر**

يا نجم **مر**[674]

ـــــ

والقادمون على **الرصيف**

يتهامسون ويفرغون النار في الجسد **الرهيف**[675]

---

[670] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص38.
[671] عقاب بلخير،الأرض والجدار، ص13.
[672] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[673] المصدر نفسه، ص 14.
[674] المصدر نفسه، ص15.
[675] المصدر نفسه، ص17.

—

أشرعْ عيونك و **انتصبْ**

وتحمّل الموت الزؤام على **نصبْ**[676]

—

سقَت الحزانى ب**الشراب**

ومن الجذور ومن تراب الموت أو موت **التراب**[677]

ولا يقتصر هذا الشكل من الجناس على هذه القصيدة بل نجده متناثرا في قصائد أخرى.[678]

ولعل الديوان الأقرب إلى "الأرض والجدار" من حيث توظيف الجناس المتلبس بالقافية أن يكون ديوان "النخلة أنت والطلع أنا"، نلاحظ ذلك في مواضع عديدة من الديوان[679]، ولا يقتصر الأمر على القصائد الحرة، بل يشمل القصائد العمودية أيضا[680].وهذا التعامل مع الجناس في موضع القافية يقع ضمن دائرة لزوم ما لا يلزم ، حيث يلتزم الشاعر حرفا أو مقطعا غير ضروري قبل الروي[681]، و الفرق بين هذه الظاهرة وماعايناّه في الديوانين السابقين أن الالتزام لم يكن كليا، فهو يرتبط بمواضع محدودة بينما هو لدى الشعراء القدماء مرتبط بجميع أبيات القصيدة.

وتستوقفنا قصيدة "للملائكة النبوءات..للمدائن القيامة"باستثمارها للتجنيس المتلبس بالقافية، بل إن السطرين الأوّلين منها يتكونان من أربع كلمات ينتظم التجنيس ثلاثا منها:

صاحبي

كالصباح الذي صاح بي..[682]

[676] المصدر نفسه ، ص18.
[677] المصدر نفسه ، ص21.
[678] عقاب بلخير،المصدر السابق، الصفحات 32، 35- 37، 40، 42-43، 47، 48، 51-53، 54-55، 61، 98، 68 على سبيل التمثيل لا الحصر.
[679] حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، ص25،20،16،14،11،8-44،41،40،37،35،27، 54-78،57،56،46،55 على سبيل التمثيل.
[680] المصدر نفسه، ص59، 77،69،63،62.
[681] ينظر مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص317.
[682] عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، ص115.

وهكذا تستهل القصيدة بإيقاع حاد، لن يعاود الظهور إلا في السطرين الثالث عشر والرابع عشر:

لغتي ليس يشبهني صوتُها

صمتُها [683]

ثم في السطرين الثامن والعشرين والتاسع والعشرين حيث يزدوج التجنيس:

وفيه انزياح الأماني

انحياز المعاني[684]

ويتكرر التجنيس المتلبس في القافية بعد ذلك في ثلاثة مواضع من القصيدة[685]، الأمر الذي يمنحه صفة الانتشار.

وفي ديوان "مقام البوح" تستغل قصيدة "افتتان" هذا الشكل من الجناس المتلبس بالقافية، وهو يقوم، إضافة إلى وظيفته الإيقاعية، بتحقيق الاتساق والربط بين بداية المقطع الثاني ونهايته[686]:

البداية: حين يومض ذال **البريق**

النهاية: قبل اشتعال **الحريق**

كما يربط الجناس بين المقطعين الثالث والرابع[687]:

نهاية المقطع الثالث:كي يطول **الطريق**

بداية المقطع الرابع: حين يومض ذاك **البريق**

وعلى هذا الأساس يصبح الجناس رابطا بين المقاطع الثلاثة جميعها.

ونصادف هذا الجناس المتلبس بالقافية مرتبطا، أحيانا، بالقافية الداخلية كما في ديوان الإغارة:

683 المصدر نفسه، ص116.

684عز الدين ميهوبي،المصدر السابق ، ص117.

685 المصدر نفسه ، ص ص 118،119، ص124 و ص 128.

686 عبد الله العشي، مقام البوح، ص22.

687 المصدر نفسه، ص23.

إليك أجر **الكناية** خالية من شروحاتها
كـــ**النكاية** في أصل ما في **الحكاية** يا صاحبي[688]

وكما في ديوان"إحداثيات الصمت":

سوف ألقى كثيرا من **السحر** لا غرو...
شيء من **البحر** يغري هنا بالهبوط[689]

وفي ديوان"النخيل تبرأ من أمره" نصادف الأمر نفسه:

لكِ الآن أن توقدي **الشمع** ــ أن توقدي **الدمع**،
خالفَنا موعدٌ لاحتفال على شوكة الوقت،[690]

يعمل التجنيس، إذن، على خلق تراكم صوتي يعزز البنية الإيقاعية في النص الشعري ويرفدها، لافتا انتباهنا، على مستوى الصوامت إلى مواضع محددة في النص تبدو ناتئة في السلسلة الإيقاعية بتحقيقها خاصية التراكم تلك.

[688] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص113.
[689] الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، ص19.
[690] عيسى قارف ، النخيل تبرأ من تمره، ص17.

التـــوازي:

يعرَّف التوازي بكونه «عبارة عن تماثـــل أو تعـــادل المباني أو المعاني»[691]، ويُعَدّ مفهوم التوازي أقرب إلى المفهوم الرياضي الذي « يدل على الخطوط المستقيمة أو غير المستقيمة التي لا تلتقي...والمسافة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة»[692]، والتوازي« يلعب دورا أساسيا في الشعر ويتأسس علـــى تكرار بنية ما بين كلمتين، ويمكن ملاحظته مـــا بين مستويين مختلفين فـــي النغـــم (Sonore) »[693]، أما في الأدب فيمكن تحديد التوازي بكونه« تقاربَ شيئين أو مفردين لتبيان المتشابهين والمختلفين».[694]

لقد كان التوازي أكثر ما استهوى ياكبسون من المسائل العلمية، فموضوع التوازي لا يستنفد [695]، ولذلك نلفيه يولـــي مبدأ التوازي فـــي الشعر أهمية قصوى، فهو يعتبر بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر[696].

إن البحث في شعرية الإيقاع يعني التركيز على مفهوم التوازي الذي يُعدّ من رواسب العروض، على الرغم من أن بنفينيست يعتبر أن التوازي ليس معيارا للتفرقة بين الشعر والنثر على مستوى الإيقاع[697].

---

691 عبد الواحد حسب الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، القاهرة 1999، ص09.

692 عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص252.

693 M. Equien, Dictionnaire de Poétique, .p.220.

694 عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص252، نقلا عن محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر ،فكر ونقد، عدد18، أفريل 1999، الرباط (المغرب)، ص79.

695 ينظر رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1988، ص104.

696 ينظر المرجع نفسه، ص 85.

ويقسم محمد مفتاح التوازي إلى التوازي التام، وشبه التوازي، وتوازي التناظر.[698]

و ينقسم التوازي التام إلى:

1- التوازي المقطعي: و يتكون من بيتين فأكثر، ويتحقق بالتطابق والتماثل في الصيغة الصرفية والصيغة العروضية.[699]

2- التوازي العمودي: « وهو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما، فيأخذ بعض صفاته، كالانتشار، ومتى تمّ له ذلك كانت صورته الإيقاعية أشد وقعا في النفس».[700]

3- التوازي المزدوج: « وهو ما تكون من بيتين في الشعر العمودي، ومن خطين في الشعر الحر، وقد لا تخلو منه القصيدة باعتباره خاصية أساسية في الأشعار العالمية»[701].

4- التوازي الأحادي: وهو « شبيه إلى حد ما بالتكرار الأفقي...وهذا التوازي ينفرد بالبيت الواحد، لذا فموضوعه الشعر العمودي بالدرجة الأولى».[702]

إن أساس التوازي هو التكرار المتسم بالقرب والبعد والترديد، كما يعتمد التوازي على الوظيفة التي تضطلع بها القافية وهي الوظيفة الجمالية التي تتجلى في التجانس الصوتي(اتفاق الفواصل في الحرف) أو في التجانس الخطي(اتفاق الفواصل في الوزن).[703]

ويعود محمد مفتاح إلى مسألة التوازي، في كتابه "المفاهيم معالم" فيقسّمه قسمين كبيرين هما التوازي الظاهر والتوازي الخفي، ويفرع الأول منهما إلى أنواع منها [704]:

---

697 ينظر،خميس الورتاني، الشعر العربي الحديث، ص 177.

698 ينظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف،نحو منهاجية شمولية،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار لبيضاء/بيروت 1996،ص96 وما بعدها.

699 ينظر عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق ، ص ص257،258.

700 عبد الرحمان تبرماسين،المرجع السابق، ص 260.

701 المرجع نفسه، ص 269.

702 المرجع نفسه، ص 271.

703 المرجع نفسه، 276.

704 ينظر محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1999، ص 161.

التوازي المتطابق: وهو ما تطابقت بنيته ومعناه من ناحية الشكل البصري، أما التطابق من الناحية الفكرية أو بالنظر إلى الواقع فإنه أمر غير ممكن:

على خاصرة الأرض

على خاصرة الأرض

وعلى كل حال، فإن هذا النوع من التوازي الظاهر يتعلق بتكرار حرفي لكلمة أو جملة.

التوازي المتماثل: وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه:

تحط فوق شعري

تحط فوق قلبي

—

صفصافها يموء في جسدي

صفصافها يغوص في صدري[705]

ويبدو هذا النوع الثاني،أحيانا، واقعا ضمن نوع أعم هو **التوازي التركيبي** الذي نقترحه في هذا المقام أداة إجرائية نشتغل بها على نصوص الشعر الجزائري المعاصر. ومن ثم فإننا نقترح تعريفا آخر للتوازي المتماثل يعتمد على تكرار وحدة أو وحدات معجمية في تركيبين أو أكثر. وهكذا فإن نوعي التوازي (المتماثل والتركيبي) قد يتداخلان حين تتكرر الوحدة المعجمية داخل تركيبين متماثلين كليا أو جزئيا، ويفترق النوعان حين يختلف التركيبان اختلافا كليا.

يعمل التوازي التركيبي على خلق التماثل بين أجزاء السلسلة الكلامية، والتماثل هو المبدأ الباني للإيقاع في مفهومه العام. ويتنوع التوازي التركيبي تبعا لتنوع المكونات التركيبية من فعل وفاعل ومفعول به وجار ومجرور ومضاف ومضاف إليه...إلخ. وقد أكد ياكبسون أهمية التوازي التركيبي وعده: « تكرار نفس الصورة النحوية ...إلى جانب نفس الصورة الصوتية، هو المبدأ المكون للأثر

[705] ينظر محمد مفتاح،المرجع السابق، ص162.

الشعري ».[706] وفي هذا السياق يرى أن المشابهة في الشعر تعتمد على المجاورة، « وبالتالي فإن التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتوالية، وتصبح، في هذه الشروط، كل عودة لنفس المفهوم النحوي الجديرة بشد الأنظار إليها أداة شعرية فعالة ».[707] إن للتوازي النحوي والتركيبي منه بصفة خاصة دورا جوهريا في الشعر في أغلب لغات العالم كما يؤكد ياكبسون.[708]

يمكننا تقسيم التوازي التركيبي قسمين هما :

التوازي التركيبي التام، حيث يتطابق تركيبان أو أكثر في الأجزاء المكونة لهما.

التوازي التركيبي الناقص، حيث يختلف التركيبان جزئيا.

من ناحية أخرى نلاحظ اشتغال هذا النمط من التوازي على المستويين الأفقي والعمودي. في الحالة الأولى يتجاور التركيبان المتوازيان ضمن السطر/البيت الواحد، ليكون التجاوب بين التركيبين أفقيا. وفي الحالة الثانية يتم توزيع التركيبين المتوازيين أو التراكيب المتوازية على الأسطر/الأبيات المتتالية عموديا أصلا.

في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"يمكن أن نشير إلى قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"[709] باعتبارها نموذجا للقصيدة القائمة على التوازي التركيبي. وهي مكونة من ثمانية مقاطع.

في المقطع الأول يطالعنا التوازي التركيبي تاما وناقصا، أفقيا وعموديا:

من نماذج التوازي التركيبي التام أفقيا ما نجده في السطر الثاني:

في خريف الهوى..عند مفترق الذكريات..[710]

وبكتابة التركيبين بشكل عمودي يظهر التوازي بشكل جلي:

في	خريف	الهوى

[706] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 66.
[707] المرجع نفسه، ص69.
[708] ينظر المرجع نفسه، ص85.
[709] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص24-41.
[710] المصدر نفسه، ص25.

عند	مفترق	الطرقات

لكن التوازي التركيبي العمودي أكثر انتشارا في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ففي المقطع الأول من القصيدة يتوازى السطران الأول والرابع توازيا ناقصا:

س1- واقف..أستعيد بقايا الجراح...

س4- واقف أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..

ففي هذين السطرين نلاحظ تكرارا للتركيب نفسه مع اختلاف بسيط يتمثل في زيادة كلمة (ظمأى) في السطر الثاني:

واقف	أستعيد	بقايا	الجراح	/
واقف	أتحسس	ذاكرة	اليأس	ظمأى

وهنا يجدر التنويه إلى أن التوازي هنا يتخصص بكونه متماثلا حسب تصنيف محمد مفتاح.

أما المقطع الثاني من القصيدة فيقدم لنا التوازي العمودي بنوعيه التام والناقص. نصادف التوازي التام بين السطرين الثاني والثالث:

وردة	طلعت	من	حنين	الشهيد
أخرى	أصيبت	بـــ	فقر	الحنان

وهناك، أيضا، تواز تركيبي تام بين الأسطر الخامس والثامن والتاسع من هذا المقطع:

إنني	فاقد	الوردتين
إنني	آخر	الأنبياء
لكنني	أول	المرسلين

ويرد التوازي التركيبي العمودي ناقصا بين أسطر متتالية هي العاشر والحادي عشر والثاني عشر:

تتخطفــ	نــ(ي)	ومضة
تجذبــ	نــ(ي)	[هي]
ينفطر	/	الكون

في بداية المقطع الثالث من القصيدة نصادف توازيا تركيبيا تاما يشطر السطر إلى جزأين متوازنين توازنا تاما، ويؤكد هذا التوازنَ خطيا وجود فاصلتين متتابعتين تمثلان حدا فاصلا بين التركيبين المتوازيين:

مذ عقروا " ناقة الله"، مذ شردوا "صالحا"

وهنا اعتبرنا المضاف والمضاف إليه(ناقة الله) بمثابة كلمة واحدة.

لكننا حين نتقدم إلـــى السطر المــوالـــي (الثالث)، نلفـــي التركيب نفسه يتكرر، مع بعض الاختلاف، عن التركيبين السابقين، الأمر الـــذي يجعل التوازي نفسه يمتد، ولكن بشكل ناقص وعمودي :

أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة !

مذ	عقروا	/	ناقة الله
مذ	شردوا	/	صالحا
/	أشهروا	في وجوه اليتامى	سيوف البطولة

في السطر الرابع من المقطع يعاود الظهورَ التوازي التركيبي الأفقي، فيأتي تاما:

أخطأتــ	نــ(ي)	النبوة
عاود	نــ(ي)	الحلم

ثم يستمر التركيب نفسه في السطرين التاليين (الخامس والسادس)، لنتحول إلى التوازي العمودي، ولكنه ناقص بسبب إضافات في التركيب الجديد:

أخطأتــ	نــ(ي)	النبوة	/
عاودَ	نــ(ي)	الحلم	/
ورثــ	نــ(ي)	والدي	خاتم الأنبياء
أرسلــ	نــ(ي)	[هو]	كالسراب

ثم يلي ذلك ثلاثة أسطر ينتظمها تواز تركيبي عمودي تام:

أحمل	زنبقة	في	يدي
أرسمــ	ــه	في	الدجى
أرش	البقاع	بــ	عطر الطفولة

وهكذا تستمر القصيدة معتمدة على التوازي التركيبي تاما وناقصا، عموديا وأفقيا حتى نهايتها.

ونود التنويه هنا بأن التوازي الأفقي محكوم بطول السطر الشعري، لأنه يتطلب، على الأقل، تركيبين متماثلين متتابعين خطيا، أي ضمن سطر شعري واحد، وهذا يعني ،ضمنا، أن البيت الشعري العمودي أكثر تقبلا للتوازي التركيبي

الأفقي، لأنه يسمح بوجود أكثر من تركيبين ضمن مجال خطي واحد. يظهر هذا الأمر في هذا السطر الشعري من ديوان "مسافات":

لا تقرئيني في الطبول وفي زغاريد التهكم[711]

فهنا يتوازى تركيبان أفقيا مكونان من جار ومجرور، وهذا أقصر تركيب ممكن:

في	الطبول
في	زغاريد التهكم

وهكذا، فإن السطر الشعري كلما ضاق تقلصت إمكانية التوازي التركيبي الأفقي فيه، والعكس صحيح، أي أن استطالة السطر الشعري توفر إمكانية مثل هذا التوازي:

ذاك نخيلي يارمال..وذاك عطر طفولتي[712]

وهذا يعني أيضا، أن هذا النوع من التوازي يجد مجاله الأرحب، كما أشرنا آنفا، في البيت العمودي، كما في هذا البيت:

يا أيها الصب، ثم استسمحت حلمي ودقت القلب دقات بمهراس[713]

وقد يتنوع التوازي في بيتين عموديين متتاليين:

أهرقتُ فيك نبوءتي وكتابيا وطفقت أذرو حضرتي وغيابيا

وارتبت، هل جسد يطاول صبوتي أو جذوة تهب السماء رماديا[714]

يظهر التوازي التركيبي الأفقي في البيتين على النحو الآتي:

البيت الأول:

---

[711] نور الدين درويش، مسافات، ص74.

[712] نور الدين درويش،المصدر السابق، ص75.

[713] المصدر نفسه، ص71.

[714] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص49.

أهرقتُ	فيك	نبوءتي	و	كتابيا
طفقت	أذرو	حضرتي	و	غيابيا

البيت الثاني:

هل	جسد	يطاول	صبوتي	/
أو	جذوة	تهب	السماء	رماديا

وفي ديوان "الإغارة" يظهر لنا التوازي التركيبي في قصيدة " توقيعات "وخاصة في المقطع الرابع منها متحكما ببنية هذا المقطع:

مرابط في أول البدايه

وآخر النهايه

وهاأنا كما ترون موغل

في الشرك والهدايه

مولع بالطيش والإصلاح والغناء

منغمس في السكر والنساء[715]

يظهر هذا الأمر من الجدولين الآتيين:

الجدول1:

مرابط	في	أول	البداية
/	و	آخر	النهاية

الجدول 2:

[715] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص 100.

مرابط	في أول البداية	وآخر النهاية	/
موغل	في الشرك	والهداية	/
مولع	بالطيش	والإصلاح	والغناء
منغمس	في السكر	والنساء	/

وهكذا يعمل التوازي التركيبي بنوعيه التام والناقص، ليستأثر بهذا النموذج الشعري مانحا إياه إيقاعا ينافس الإيقاع الناتج عن الوزن.

بالعودة إلى نوعي التوازي الآخرين (المتطابق والمتماثل) نلاحظ اعتماد الشعر الجزائري المعاصر على هذين النوعين، يظهر ذلك في عديد القصائد مثل قصيدة" أدخل في خنجر الناس وحدي"[716] للشاعر عيسى قارف، حيث نصادف التوازي المتطابق:

ومن غيرك الآن

....

....

....

....

ومن غيرك الآن

وفي قصيدة "مرثية..واغتيال عش السفر المغناج"[717] لبوزيد حرز الله، وهي مكونة من ثمانية مقاطع، تتكرر في صدر عدد منها(المقاطع: 2-3-4-5-6) جملة "كان يروى لنا" لتكون بمثابة اللازمة. هذا علاوة على وجود التوازي المتطابق داخل المقطع الأول من القصيدة :

وحدها

....

[716] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره ، ص 60-62. والنقاط المتتابعة تشير إلى الأسطر الشعرية الفاصلة بين التركيبين.

[717] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص39- 49.

....

....

وحدها

....

أما التوازي المتماثل فهو أكثر انتشارا من التوازي المتطابق، الأمر الذي يجعل منه، أحيانا، أداة أساسية لتوليد شعرية النص، خاصة في ناحيتها الإيقاعية، ذلك أن التوازي المتماثل يعمل، من خلال تكرار الوحدات المعجمية المتماثلة، على تحقيق التراكم الصوتي لأصوات معينة.هذا التوازي المتماثل نلحظ تحكمه ببعض القصائد في دواوين معينة مثل ديوان " الإغارة "، ففي قصيدة "هكذا شيء بها كالعطش"[718] التي تتكون من مقاطع مدورة تتكرر الوحدة المعجمية(هكذا) في صدر كل مقطع، وتتكرر مرتين في المقطع السادس من القصيدة. أما قصيدة "الإغارة" من الديوان نفسه، والتي تقوم على مقاطع مدورة، فنجد فيها التوازي المتماثل بنسبة أقل مما هي عليه في القصيدة السابقة، إذ ترد الوحدة المعجمية (مطر) في بداية القصيدة، ثم تتكرر في صدر المقطعين السادس والسابع. لكن هذا الخفوت للتوازي المتماثل يعوضه شيوع ملحوظ للتوازي التركيبي تاما وناقصا، علاوة على التقفية الداخلية والخارجية:

- مطر يتدافع ذات اليمين وذات الشمال، وأعلى، وتسقط ذراته الظامئات على نخلة رأسها في السماء، وقامتها في الهواء، ومريمها في العراء، فهزوا إليكم بحمى القصيدة هذي، لتولد كان وتترك إخوانها الطيبين، وتفعل فعلتها وتسافر في زمن رابع لا تدس الدسائس فيه، ولاحزب فيه وتصبح/حان/،

وحين تولى عبس.

أيها الأعمى لقد نام العسسْ.[719]

---

[718] بوزيد حرز الله،المصدر السابق ، ص57-61.
[719] المصدر نفسه ، ص116.

وفي ديوان " كائنات الورق" لنجيب أنزار نلحظ انتشارا لافتا للتوازي المتماثل الذي يتداخل، في أحيان كثيرة، مع التوازي التركيبي تاما وناقصا. من ذلك ما نطالعه في قصيدة "مشاهدات علي"[720]

لاقلق،

لا شيء يحاصر أحلامك المستقبلية،

لا أفق،

أنت الأفق الأخيرْ،

لا مخارج آمن من شفتيكْ،

لا تثقْ،

تثق الآن في ساعديك

الصباح بخير إذن يا علي.

الصباح الذي سوف يشرع فضته للكؤوس،

الصباح الأخير قبل الندمْ،

سوف نشرب كأسين ثم...

سنشرب ثانية ثم...

منذ أن ألقيتني للرصيف وأنت تغير عقرب،

ساعتنا، اتجاهك يغري، وأعرف لأنك مبتهج للسفرْ

..

..

....

....

منذ ألقيتني للرصيف،

ونحن معا ننتظرْ

[720] نجيب أنزار، كائنات الورق ، ص17-26.

الصباح بخير إذن يا علي،

الصباح الذي خيم...

الصياح الذي خيب الجو...

قل لي هل ينزل من شجر عشه !؟

قل ، من ينزل من جبل شامخ

اشربْ ثانية،

....

....

.....

....

اشربْ،

اشربْ، حاذرْ

صرتَ نحيفا ومخيفا،

صرت أشقى من الخيمة العربية،

صرت بديلا للهمجية !

منذ أن خانك الحظ والأهل،

....

....

....

....

....

منذ أن صرتَ في شيئكَ، ورمتك القصيدة،
باليتم ، والنفس أدمت وفاضت نفائسها،
منذ أن غادرتك المحطات من غير قصد،
وصيرك الأمر تمشي إليه،
خاب ظنك بالأرض والكائنات،
لا أب يدعيك،
لا أخ يرتضيك،
لا القبيلة لا الورق
اشربْ الآنْ
اشربْ وسنسقط في الغثيانْ

لا جدوى من تحليل القلب،
لا جدوى من لينين وقداسه،

والإلحاح على التوازي المتماثل سيستمر مع نجيب أنزار في ديوانه اللاحق "فرغان"[721] حيث يسم هذا التوازي، معززا بالتوازي التركيبي، بنيةَ القصيدة، وحسبنا للتدليل على ذلك التوقف عند القصيدة الأولى[722] من الديوان الحاملة لعنوان الديوان نفسه، حيث نصادف كثيرا من التوازيات :

من أين أتيت؟
هل أخرجت خراج العامة؟
هل عدلت الميزان؟
والسجان أخو السجان؟
من أين يعبر نواسي نحو نواسيه؟

---

721 نجيب أنزار، فرغان، دار الحكمة، ط1، الجزائر 2000.
722 المصدرنفسه، ص13 – 18 .

عندما تعلو على الجسر الجسور

عندما يسكن نمل حفرة الداء

عندما لا تدخل الرؤيا على الرائي

عندما يرفع جلاد سياط اللحد

في وجه اللحى، تنبت أنهار هنا

في لحية المولى مواليه.

عندما يسقط عرش فوق عرش

تتشظى لغتي نعشا على نعش

-خذ من اللب قشور التين والزيتون

واعرف حدك

عندما تسلم لي وجهك

سأخون الملح

ما تبقى من رباط الصلح

وفي فراغ يدي أراك

مثلما كنت بلا نسب

وبلا صولجان

ولعل قصيدة "آخر ما تنزل من سورة "خدع"" [723] أن تكون نموذجا جيدا لتوظيف التوازي المتماثل الذي يتداخل مع التوازي التركيبي. يظهر التوازي المتماثل في تصدير كثير من الأسطر بالفعل الماضي المبني للمجهول(خُدِع) الذي يأتي ظاهرا و مقدرا، إضافة إلى تكرار السطر الأول كاملا في نهاية القصيدة ولكن بشكل مختلف من حيث التوزيع، إذ يتوزع هذا السطر على سطرين اثنين:

ولا أقسم الآن بالقلب..والخونه!

خُدِع العمر في قمة وانحدار

[723] عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره ،ص ص 18،19.

وها **خُدِع** الصخر في حركه..

خُدِع الغيم حين بكى..

خُدِع الليل في نجمة

خُدِع الشارع المرٌّ في منعرجْ!!

خُدِعتْ مدن الناس في الناس

غيم المدى في المدى

خُدِع العشب في الماء

والماء في العشب

والطائر الأبيض القلب في وكره

خُدِعتْ في الجناح الفراخ،وفي شوكة الصدر أشباهها

خُدِع الطفل في الأغنيه

وخدعت أنا ...في التي...

والتي في الذي...والذي في التي...

خُدِع الكون في الكائنات،فـ**لا أقسم الآن**

بالقلب والخونه!!!

هذا التوازي المتماثل الكثيف يتداخل، كما قدمنا، مع التوازي التركيبي، وهذا ما يظهر من خلال الجداول الآتية:

(1)

خدع	العمر
خدع	الصخر
خدع	الغيم
خدع	الليل
خدع	الشارع
خدعتْ	مدن الناس
خدع	العشب
خدعتْ	الفراخ

خدع	الطفل
خدعـْ	تُ
خدع	الكون

(2)

خدع	العمر	في	قمة
خدع	الصخر	في	حركة
خدع	الليل	في	نجمة
خدع	الشارع	في	منعرج
خدعتْ	مدن الناس	في	الناس
خدع	العشب	في	الماء
خدع	الطفل	في	الأغنية
خدعـْ	تٌ	في	التي
خدع	الكون	في	الكائنات
[خدعٍ]	غيم المدى	في	المدى
[خدع]	العشب	في	الماء
[خدع]	الطائر	في	وكره
[خدعتْ]	التي	في	الذي
[خدع]	الذي	في	التي

(3)

خدعتْ	في	الجناح	الفراخ
[خدعتْ]	في	شوكة الصدر	أشباهها

وإذا ما نظرنا إلى بداية القصيدة، وتحديدا إلى السطر الثاني والثالث(مع طرح السطر الأول)، مقارنة بنهايتها(السطرين الأخيرين) ألفينا ثمة توازيا تركيبيا مقلوبا، فالسطران اللذان في بداية القصيدة هما:

ولا أقسم الآن بالقلب.. والخونه!

خدع العمر في قمة وانحدار

والسطران اللذان في نهاية القصيدة هما:

خدع الكون في الكائنات، فلا أقسم الآن

بالقلب والخونه!!!

فنحن هنا إزاء تركيبين في البداية يتكرران في النهاية ولكن بشكل عكسي، فإذا اعتبرنا البداية متشكلة من التركيبين أ+ب، فإن نهاية القصيدة تأتي على الشكل ب+أ.

ونصادف قصيدة أخرى يتداخل فيها التوازي المتماثل بالتوازي التركيبي، هي قصيدة "يسألونك"[724] من ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، يظهر هذا الأمر من إيراد الأسطر التي تمثل التداخل بين نوعي التوازي المشار إليهما:

س1: **يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين...**

س2: **يسألونك عن مغرم يبتغي شيق الروح**

س4: **يسألونك عن يسألونك عن عاشق خائب**

س6: **يسألونك عن فائض الماء في البحر..**

س9: **يسألونك عن يسألونك عن وجع الورد والياسمين!**

س 10: **يسألونك عن غابة النخل في وطني**

س13: **يسألونك عن "صالح"..عن "ثمود" الجديدة..**

وتقدم لنا قصيدة "عرس البيضاء" للشاعر عثمان لوصيف، نموذجا جيدا لفاعلية التوازي المتماثل في إثراء إيقاع النص الشعري:

---

[724] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص ص 62، 63.

جسمك فاكهة البحر

جسمك عيد المرايا

وجسمك مجرى المجرات

أنت النبيذ الإلهيّ

أنت الحقيقة بين يديّ

وأنت البراءة تفترّ عن ليلة القدر

يا نحاة الضوء والنوء

يا زهرة الثلج عند الخليج

ويا امرأة تنتمي فيقال الجزائر!

لا زال خصرك يمتد في شهوة الأرض

لا زال شعرك يرحل في ملكوت الندى[725]

وعلاوة على زخم الأصوات المتكررة يتوفر النموذج على بناء محكم يتمثل في تداخل التوازي المتماثل مع التوازي التركيبي التام، هذا التداخل يظهر في الأسطر الثلاثة الأولى، ثم يغيب في الأسطر التالية حين يسود التوازي التركيبي الناقص مع استمرار التوازي المتماثل، ثم يعود التداخل في السطرين الأخيرين.

من ناحية أخرى نلاحظ الدور الإيقاعي للواو في صدر السطر الثالث والسادس والتاسع، حيث تعاود الظهور بعد مسافات متساوية.

ولا يقتصر التوازي المتماثل المتداخل أحيانا مع التوازي التركيبي على الشعر الحر، إذ نلاحظه في الشعر العمودي، كما في قصيدة "من وراء الستار"[726] لعقاب بلخير، حيث يمكننا استخراج مجموعات من الأبيات يجمع بين أبيات كل مجموعة منها اشتراكها في وحدة معجمية أو أكثر:

كيف لي أن أنفض النوم عنـــي **وأنا** المستباح للأقـــــــدار•

كيف لي أن أحس من دون حس **وأنا** أحسب النجوم قراري

---

[725] عثمان لوصيف،اللؤلؤة، ص31.

[726] عقاب بلخير، الأرض والجدار، ص77- 79.

• هناك كسر عروضي في الشطر الأول من البيت.

حلمي أن أخبئ البدر فـــي قلبي وأطويه عن رؤى الأبصـــار
حلمي أن أفض خيط الأماني وأفض الغبـــار عــن أفكاري
أن أماري النجوم أو أن أداري عن محيطي دوائر الانحدار
أن أثير الكلام في لغــة الصمت وأن أستعــيد يومـــا جداري
حلمي كيف تجهلـــون سمـــاء ركبت فـــي مفازة الانتـــظار

السلام الذي يحول ذاتـــي لذوات ويستعيد انتـــصاري
السلام الذي يعـــرش كالأوراق في جنة مـــن الأشجـــار
السلام العتيق من ضيعة الحب ومن أغنيات كل الصغار

وهنا لا بد من إبداء ملاحظة هامة تتعلق بتداخل التوازي المتماثل مع التوازي التركيبي، فإضافة إلى التوازي المتماثل الذي يظهر من تشديدنا على الكلمات المتكررة، يبرز التوازي التركيبي تاما وناقصا، أفقيا وعموديا، وهو ما نستبين بعضه في ما يلي:

(1)

أخبئ	البدر	في	قلبي
أطويـــ	ـــه	عن	الأبصار
أثير	الكلام	في	لغة الصمت
ركبتْ	/	في	مفازة الانتظار

(2)

يحول	ذاتي	لـــ	ذوات

يعرش	/	كـــ	الأوراق

(3)

أنفض	النوم	/
أحسب	النجوم	قراري
أخبئ	البدر	/
أفض	خيط الأماني	/
أفض	الغبار	/
أماري	النجوم	/
أثير	الكلام	/
يحول	ذاتي	/
يستعيد	انتصاري	/

ومثل هذا التداخل هو ما يحدث في قصيدة أخرى للشاعر نفسه هي قصيدة "على الجسر"[727]:

لو كنت أدري كيف آخرتي   ما صرت مرميا على حجري
لو كنت مهما كنت يا أملي   فمحال أن ندري متى نـــدري
لو أن هذا الجسر ينطق لي   لكنـــه جنـــس مـــن الصـــخر
لو أن غيم الصيف يسعفني   ليقول مـــا يـــدريه بـــالقطـــر

———

ها شعر رأسي عاد يرسلني   لمرافئ الشطـــآن والجزر
ها خيط فستاني يسافر بي   خلف الجبال وآخـــر البـــر

———

حقا جنون أن يكون معي   هذا الجنـــون وثورة البـــحر

[727] عقاب بلخير، المصدر السابق، ص ص 81،82.

حقا وما في الحب من قلق   يقتات من لغتي ومن سفري

وفي ديوان "مسافات" نلاحظ ذاك التداخل بين التوازي المتماثل والتوازي التركيبي في الشعر العمودي، كما في قصيدة " الحسناء والدم النازف"[728]:

أنام يلحق بي الطوفان ، يرشقني   بما تراكم من نـــار ونحاس•

أنـــام أحلم بالفردوس بين يـــدي   إني أراني شهيدا بين جلاسي

ياأيها الصب، قلت الصب منشغل   بالجرح، ها هو ذا يسعى لإنعاسي

ياأيـــها الصب، رن الصوت ثانية   قلت اتركيني فإني عـــاري••الرأس

هناك تواز آخر له حضوره اللافت في الشعر الجزائري المعاصر، هو التوازي الصرفي الذي يقوم على تكرار صيغة صرفية معينة ، ولا شك ان تكرار الصيغة يحدث إيقاعا يتداخل مع الوزن، ويعمل على تخليص الشعر مما يمكن أن يدنيه من لغة النثر.[729]من ذلك صيغة اسم الفاعل:

إنني فاقد الوردتين!..

واقف.. والتضاريس حولي تلوّح لي[730]

ولكن أهم صيغة يظهر أثرها الإيقاعي واضحا بفعل التكرار هي صيغة الفعل ، وهذا ما سنعالجه تحت عنوان:

توالي الأفعال:

تتوالى الأفعال المتماثلة خالقة إيقاعها، حيث تتراكم في مساحة ضيقة، فلا يفصل بينها إلا عناصر الجملة التي ينتمي إليها الفعل، وقد تتلاحق الأفعال دون فاصل. وهذا الإيقاع ناتج عن تماثل الأفعال بالدرجة الأولى، ومن ذلك هذا

---

[728] نور الدين درويش، مسافات، ص69-72.

• واضح أن الوزن لا يستقيم إلا بتشديد الحاء في كلمة (نحاس).

•• نحن مضطرون إلى تحريك الياء في كلمة (عاري)لاستقامة الوزن.

[729] ينظر حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1989، ص 128.

[730] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص26.

النموذج الشعري الذي يكرس الفعل الماضي، ثم يتحول إلى المضارع ليعود إلى الماضي، فتنتفي بذلك الرتابة التي قد يخلقها تراكم الفعل الماضي بشكل متتال على امتداد أسطر كثيرة:

مذ **عقروا** "ناقة الله"، مذ **شردوا** "صالحا"
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطوله!..
أخطأتني النبوة في البدء..**عاودني** الحلم..
ورثني والدي خاتم الأنبياء،،
و**أرسلني** كالسراب إلى " جهة الريح"..
أحمل زنبقة في يدي..وكتابي المقدس،
أرسمه في الدجى..
وأرش البقاع بعطر الطفولة...
استباحوا دمي في الشهور الحرام وما **خجلوا**..
سفحوه على قارعات الطريق..
هزؤوا برؤاي وما **سألوا**..
ورموني في الجب و**ارتحلوا**!

الملاحَظ أن التتالي هنا يأتي أفقيا كما هو حاصل في الأسطر الأول والثالث والتاسع وفي السطرين الأخيرين. كما يرد عموديا وهذا ما نجده في جميع الأسطر الشعرية.

وفي قصيدة "تراتيل الرجل الأخضر" للأخضر فلوس نلاحظ تراكما للفعل الماضي في نهاية المقطع الرابع من القصيدة ليتم التحول في السطرين الأخيرين من المقطع إلى الفعل الماضي:

نشرب من مائها بالذهب
يأكل الطفل من خبزها بالذهب..
وهي **تجفل** مثل النعامة في الرمل
تنزع خاتمها و**تقايض** في طرقات الشمال..

و**تشعل** نيرانها ..وبنوها حطب

ها هي الآن **تمشي** بلا طرق

و**تثير** الغبار على حلمها..

وضعت نصف أبنائها في مقاليع..

ثم **رمتهم** دون سبب[731]

ولكن التوالي هنا يؤدي دلالات مختلفة، ففي السطرين الأوّلين يتتالى الفعلان(نشرب ، يأكل) من غير رابط نحوي بينهما(حرف العطف)، وهو ما يولد لدى القارئ شعورا بالتسارع والاستمرارية. وفي الأسطر التالية يغيب الإحساس بالتسارع ليعوضه شعور بالتراخي بسبب ظهور الرابط النحوي المتمثل في واو العطف، ويتكرس هذا الإحساس حين يتغير الرابط النحوي ، فيصبح ممثلا في الحرف(ثم) بدلا من الواو، وهذا ما يحدث في السطر الأخير.

وفي مطلع المقطع الخامس من القصيدة يستمر تتالي الأفعال، ولكن الشاعر يتحول إلى فعل الأمر المسند إلى المفرد المؤنث:

كفري عن خطاياك..

جزي ضفائرك السود،

جزي ضفائرك الشقر،

ثم **ارفعي** للهضاب مراثيك..[732]

وهنا أيضا نلاحظ استمرار الإيقاع المتسارع المتولد من أفعال الأمر المتتالية،لكن هذا الإيقاع يعرف نوعا من التراخي في السطر الأخير بدخول حرف العطف (ثم).وهذا التغير في الإيقاع ينسجم والدلالة المتضمنة في النموذج الشعري، فثمة دعوة إلى التكفير عن الخطايا، والتكفير يستدعي سرعة تظهر في عملية الجز التي لا تتطلى وقتا طويلا، ثم تأتي مرحلة المراثي التي تُرفع للهضاب، وهذه المرحلة تتطلب امتدادا زمنيا لتكتمل.

---

[731] الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ص16.

[732] الأخضر فلوس،المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وتتميز هذه الأسطر الشعرية أيضا عن سابقتها بكون الأفعال فيها تأخذ موضع الصدارة، هذه الصدارة التي لا تحافظ عليها الأفعال دائما في المقطع الرابع أعلاه.

نلاحظ، إذن، أن الأفعال حين تتوازى عموديا قد تحافظ على موقعها المتماثل، وقد لا تحافظ على ذلك الموقع. هذه الملاحظة تنسحب أيضا على الشعر العمودي في المتن الشعري الجزائري المعاصر، حيث نصادف التتالي الأفقي والعمودي للأفعال المتماثلة، مع حرص على تماثل الموقع أحيانا، وإهمال لهذا التماثل أحيانا أخرى:

أتظــل أحــلامــي معـــطــلة؟ أنا جـــد مشتاق لحريتي
فبـــأيــما لغـــة **أحــــدثـــ**ــهم أنا بين سندان ومطــرقةِ
أأقــول للقلـــب الضرير غـــدا و**أظل** أحسب كـــل ثانيةِ؟
تعبت يداي ،،أصابعي **احترقت** تلويحتي **تعبتْ** وأشرعتي[733]

وهنا نلاحظ أيضا تنويع الأفعال المتتالية، إذ يتم التحول عن الفعل المضارع إلى الفعل الماضي دفعا للرتابة النابعة عن" توالي الأمثال". وهذا ما يعتمده بوزيد حرز الله في قصيدته العمودية "تغريدة لعرس الجنوب"، حيث تتتالى الأفعال الماضية ثم أفعال الأمر لتتم العودة إلى الأفعال الماضية، ثم يتم التحول إلى الأفعال المضارعة المجزومة بلام الأمر:

لبنـــان كـــم **ظـــل** السراب يلفـــنا حتـــى **أتيت** بوحيها جبـــريـــلا
فـ**تعانق** القرآن و الإنجـــيل فـــي آيات حقـــا تـــرفض التأويـــلا
أوراس **حن** لعرسه و شمـــوخـــه لما **رميت** حجـــارة..سجيـــــلا
حلقت فـــي "جزين" طيرا جارحا و **دفعت** أبرهـــة..**دفعت** الفيـــلا
الضاغنون **تآمـــروا** فـ**تشتـــتوا** و الله **ضلل** كيـــدهـــم تضليـــلا
لبنان **قرر** أن ل"شـــبعا" عـــودة و قـــراره لا يقبـــل التـــأجيـــلا
فيروز(بتراب الجنوب) **تضمخي** و**تمـــايلي** صفصافـــة و نخيـــلا

[733] نور الدين درويش، مسافات، ص45.

و **اسقطـــي** رطـــبا جنيا إننـــي   من بعض طهرك قد **صنعت** بتولا
أبصرت في كفيك"بسكنتا"الهوى   و **قرأت** فـــي عينيك"ميخـــائيـــلا"
لا **زال** في الجولان وعـــد بيننا   **فلتوقـــدي** بذرى الشـــآم فتيـــلا[734]

لقد استثمر الشعر الجزائري المعاصر بشكليه العمودي والحر كل الآليات الكفيلة بخلق إيقاع يجاور الإيقاع الناتج عن الوزن والقافية، وهو إيقاع معضد للإيقاع الثاني أحيانا، وطاغ عليه في أحيان أخرى. ويمكننا القول أن الشعر الجزائري ظل يبحث عن مصادر أخرى للإيقاع غير تلك التي تأخذ طابعا عروضيا، معتمدا على العنصر الأساس في توليد الإيقاع: التكرار.

[734] بوزيد حرز الله، الإغارة، ص 10-12.

الخـــــاتمـــــــة

لقد حاولنا من خلال فصول هذا البحث أن نقف على الخصائص المائزة للإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترةَ التسعينات وما بعدها، ولعل أول نتيجة توصلنا إليها أن تكون تلك التي تتعلق بمفهوم الإيقاع، الذي انتهينا إلى كونه شاسعا، وأنه يتجاوز المكونات العروضية من وزن وقافية، إلى كل ما يحقق التوازن والانسجام داخل النص الشعري، وهذا ما فرض علينا الالتفات إلى مكونات لغوية أخرى في دراسة الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر.

في دراستنا لبنية الوزن وجدنا أن البحور المهيمنة على هذا الشعر، والحر منه تحديدا، تمثلت في المتدارك بالدرجة الأولى، يليه المتقارب والكامل والرمل والرجز، وهي بحور نعتناها بالمركزية، وفيما يتعلق بالمتدارك في الشعر الجزائري المعاصر لا حظنا أنه عرف تحولا في الترتيب فبعد أن كان رابعا في الشعر السبعيني والثمانيني، أصبحت له الهيمنة المطلقة في الشعر التسعيني وما بعده، بل إننا قد نصادف ديوانا كاملا على هذا البحر وحده، وهذا ما ينطبق على ديوان "رجل من غبار" لعاشور فني مثلا.

أما في الشعر العمودي فكانت السيطرة مطلقة لبحر البسيط، يليه الكامل فالمتدارك، وهذا يعني أن البسيط لا يزال يحافظ على مكانته المتقدمة التي عرفها في الشعر العربي العمودي عموما.

وقد اتخذت البحور الشعرية لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين مسارات مختلفة، بعضها يتسم بالسير على المنوال العروضي بقوانينه المعروفة، أو ما يندرج تحت ما يسمى ببنية الخضوع، بينما اتسمت مسارات أخرى بالخروج عن تلك القوانين محققة ما يدعى ببنية الخروج.

وفي علاقة الوزن بالتركيب، وجدنا أن الشعر الجزائري المعاصر قد استثمر قوانين أربعة لتلك العلاقة، ممثّلة في الوقفة التامة التي تهيمن على الشعر القديم، والوقفة الوزنية حيث يكتمل البيت أو السطر الشعري وزنيا مع عدم الاكتمال من

الناحيتين التركيبية والدلالية(التدوير الدلالي)، والوقفة الدلالية حيث يحدث العكس، إذ يكتمل البيت أو السطر دلاليا وتركيبيا، مع عدم الاكتمال وزنيا(التدوير العروضي)، والوقفة الصفر، حيث يكون السطر الشعري ناقصا من كل النواحي. وقد تفاوت الشعراء في استثمارهم لهذه الوقفات بين من يميلون إلى الحداثة، وهؤلاء يعمدون إلى الوقفتين اللتين تحققان الصراع بين المستويين الإيقاعي والتركيبي، وهما الوقفتان الوزنية والدلالية، ومن يميلون إلى الاقتراب من الشكل القديم، وهؤلاء يكثرون من الوقفة التامة التي هي سمة الشعر القديم كما أسلفنا.

كما لاحظنا في استخدام الشعراء للبحور الشعرية خروجا عن البحر الأساسي إلى بحور أخرى من أجل التنويع الإيقاعي، علاوة على المزج بين الشكلين العمودي والحر في نطاق القصيدة الواحدة. لكننا سجلنا ملاحظة سالبة في هذا المضمار تتمثل في كثير من الكسور العروضية التي نصادفها عند شعراء مختلفين.

وفي مجال القافية رصدنا عدة ملاحظات أهمها شمولية الحضور لنمطين من القافية في الشعر الجزائري المعاصر وهما القافية المستوية والقافية المستمرة، ويقترب من هذين النمطين في شمولية الحضور نمط آخر يتمثل في القافية المتواطئة.

أما كثافة الحضور على مستوى الديوان الواحد ، فقد كانت للقافية المستوية في ديوان"معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم، فالقافية المستمرة في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، في حين أن القافية الأقل كثافة كانت القافية المتعانقة في ديوان"النخلة أنت والطلع أنا " لحسين عبروس.

وفيما يتعلق بالقافية من حيث الإطلاق والتقييد، لاحظنا ميلا واضحا إلى إطلاق القافية في الشعر العمودي، في حين يميل الشعر الحر إلى التقييد.

كما ألفينا الشعر الحر يستثمر القافية المقطعية التي تهدم بنية البيت لتمنحنا جملة إيقاعية ممتدة.إضافة إلى استخدام القافية الداخلية التي تأتي تعويضا عن القافية الخارجية أحيانا، ودعما لها أحيانا أخرى.

أما بخصوص الروي فقد لا حظنا استثمارا لمعظم أصوات اللغة العربية، مع التركيز على أصوات معينة هي النون والراء واللام والميم والهمزة. ونجد أحيانا أن صوت الروي يكون صوتا مهيمنا من خلال حضور الصوت نفسه في حشو كثير من الأسطر.

وفي دراستنا للتكرار سجّلنا الدور الكبير الذي يقوم به هذا العنصر في توليد الإيقاع، خاصة التكرار الصوتي والتوازي التركيبي، ففيما يخص الأول لاحظنا استثمار الشعراء الجزائريين للهندسات الصوتية على اختلافها من فاتحة وخاتمة ومحيطة وغيرها، وذلك عن طريق مراكَمة الصوامت بشكل خاضع لتنظيم ما، الأمر الذي نتج عنه زخم إيقاعي يكون أحيانا بديلا عن غياب القافية أو ندرتها في القصيدة. ومن ناحية ثانية استثمر هؤلاء الشعراء الصوائت، وهذا ما عالجناه تحت مصطلح "الترصيع" في مفهومه الموسع.

أما التوازي التركيبي فقد لاحظنا أهميته في بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك لأنه يوفر تماثلا وتجانسا من ناحية التركيب، ويتميز هذا التوازي سواء أكان عموديا أم أفقيا أم متماثلا بحضور كبير جدا، وانتشار في مساحة واسعة من القصيدة، يعزز ذلك حضورُ العناصر الإيقاعية الأخرى، ومنها توالي الأفعال ذات الصيغة الواحدة، وقد استثمر الشعر الجزائري المعاصر هذا الأمر بشكل لافت.

لقد عرف النص الشعري الجزائري المعاصر تحولات في بنيته الإيقاعية واكبت تحولات في المكونات الأخرى، وهذا يعني أن التحول سمة من سمات هذا النص، الأمر الذي يتطلب متابعة جدية لمسيرة الشعر الجزائري تكشف خصائصه ومقوماته الإيقاعية وغير الإيقاعية.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

الدواوين الشعرية:

- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.
- الأخضر بركة، إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.
- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.
- الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، منشورات أرتيستيك، ط1، الجزائر 2007.
- أدونيس، الأعمال الشعرية، م2(هذا هو اسمي وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت-دمشق 1996.
- بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات anep، ط1، الجزائر 2003.
- حسين عبروس، ألف نافذة وجدار، رابطة إبداع، ط1، الجزائر 1992.
- حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة، ط1، الجزائر 2004.
- خالدية جاب الله، للحزن ملائكة تحرسه، منشورات أهل القلم، ط1، الجزائر 2009.
- خيرة حمر العين، أكوام الجمر، ديوان المطبوعات الجامعية بوهران، ط1، الجزائر 1996.
- ديوان عنترة، مطبعة الآداب، بيروت 1893.
- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2003.
- عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2004.
- عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية و الخدمات المكتبية، ط1، الجزائر 2000.

- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة، ط1، الجزائر 1997.
- عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، جمعية البيت للثقافة والفنون، ط1، الجزائر 2008.
- عقاب بلخير، الأرض والجدار، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر 2002.
- عيسى قارف، النخيل تبرأ من تمره، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 1999.
- عيسى قارف، والآن...، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط8، بيروت 1981.
- مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.
- ممدوح عدوان، وأقبل الزمن المستحيل، الأعمال الشعرية الكاملة، م1، دار العودة، بيروت 1986.
- نجيب أنزار، كائنات الورق، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 1998.
- نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، ط2، قسنطينة 2002.
- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشروالتوزيع، ط2، قسنطينة 2003.

المصادر العربية القديمة:

- الأخفش(سعيد بن مسعدة)، كتاب القوافي، تحقيق:عزة حسن وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق 1970.
- ابن الأثير الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،ج1، تحقيق:الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1998.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم و تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس دت.
- جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين غباوة، مكتبة المعارف، ط2، بيروت 1989.

- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت 1973.
- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض و القوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة 1994.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1 ، دار الجيل،ط5 ، بيروت1981.
- الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: قطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة 1978.
- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج6، تحقيق : عبد المجيد الترحيبيني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1983
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، بيروت 1982.
- أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ط2، القاهرة 1978.

المراجع العربية:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، ط4، بيروت 1965.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة(د.ت).
- أحمد كشك، القافية تاج الإيقـاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشروالتوزيع، القاهرة 2004.
- أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2005.
- الأزهر الزناد، دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - بيروت 1992.

- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني، ط1، القاهرة/بيروت 2003.
- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمـــان، دار المناهــل للطباعــة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1995.
- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت 1987.
- حاتم الصكر،حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر،أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع فـــي الشعر العربـــي المعاصر، أفريقيـــا الشرق، المغرب 2001.
- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.
- حسين أبو النجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2003.
- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، بور سعيد، مصر، 2001.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت 1979.
- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، سورية 2005.
- سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، وزارة الثقافة، ط1، عمان(الأردن) 2006.
- سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، ط2، بيروت 1999.
- سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة 1980.
- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1996.

- سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.
- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة و النشر، ط1،القاهرة 1996.
- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نقـدي، دار توبقـال للنشـر، ط1، المغرب 1988.
- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب، ط3، القاهرة 1998.
- شلتاغ عبود شراد،حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1985.
- صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر 2009.
- صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة 2005.
- عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، ط1، القاهرة 2003.
- عبد القادر المازني، الشعر،غاياته ووسائطه، تحقيق د.فايز ترحييني، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت 1990.
- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت 1989.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت 1966.
- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 2006.
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دارالشروق للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن 2003.
- علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة 1954.

- علي يونس، دراسات عروضية، دارغريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة 2006.

- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط4، بيروت 1995.

- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعــر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1981.

- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2000.

- كمال بشر ، فن الكلام، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2003.

- محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس 1995.

- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري،البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب،،ط1، الدار البيضاء(المغرب) 1990.

- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغيــة والممــارسة الشعريـــة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999.

- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976.

- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار لبيضاء/بيروت 1996.

- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1999.

- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).

- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، القاهرة، بيروت1971.

- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، أكتوبر 1996.

- محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاقص، تونس 2006.
- محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية 2001.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج1 (التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب)2001.
- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ج2 (الرومانسيةالعربية) دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء (المغرب) 2001.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3 (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء(المغرب) 1996.
- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعرالعربي، دارغريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة 2006.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيـــة الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئتـــه، دار الوفـــاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الأردن 2005.
- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، المكون البديعي، دار المعارف، ط2، القاهرة 1995.
- محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ،الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي/مكتبة دار المعرفة، ط2، القاهرة 2006.
- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2006.
- محمد كامل الخطيب(تحرير وتقديم)، نظرية الشعر،ج4 (مرحلة مجلة أبولو)، القسم الثاني(مقالات وشهادات)، وزارة الثقافة، دمشق 1996.
- محمد كامل الخطيب (تحرير و تقديم)، نظرية الشعر، ج5 (مرحة مجلة شعر) القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996.

- محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط2، القاهرة 1988.
- محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1996.
- مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر 2008.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت 1983.
- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993.
- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1982.
- يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج2، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2006.
- يوسف وغليسي،خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الوطني للشعر النسوي، قسنطينة 2008.

المراجع المترجمة:

- أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر:مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.
- أرسطوطاليس، فن الشعر،تر:عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، ط2،بيروت1973.
- ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق 1991.
- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء (المغرب) 1986.
- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم سامـــي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.

- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء(المغرب) 1988.
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 1987.
- هربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1997.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1997.

مراجع باللغة الأجنبية:

- Gérard Dessons-Henri Meshonnic,Traite du rythme , Armand Colin.Paris 2008.
- Cathrine Fromilhage.Anne Sancier – Château, Analyses stylistiques,Formes et Genres,Edition Nathan.Paris 2000.
- Frédéric Turiel. l'Analyse littéraire de la poesie.Armand Colin. Paris 1998.

الرسائل الجامعية:

- أحمد حربي فياض الدبوش، عدد الأصوات في الشعر الأردني الحديث (1970-2000)، رسالة دكتوراه، إشراف د/هدى الصحناوي، جامعة دمشق 2007/2006.
- ازدهار محمد السمندر، الوزن والإيقاع، دراسة في موسيقى الشعر، رسالة ماجستير، إشراف د/أسعد محمد علي، جامعة دمشق 1991/1990.
- مؤمنات الشامي، الإيقاع في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، إشراف رياض العوابدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق/ 2002/2001.

- مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير، رسالة دكتوراه، إشراف د/ عبد القادر هني، جامعة الجزائر 2006/2005.

المعاجم:

- إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار الشريفة، الجزائر.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984.
- ابن منظور، لسان العرب، مج5، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.
- Henri morier. Dictionnaire de poetique et de rhetorique.Presses universitaires de France.5e edition.Paris 1998.
- M. Equien, Dictionnaire de Poétique, Librairie générale française, 1993.

الدوريات:

- فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل - سبتمبر 1987.
- فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، أكتوبر 1986-مارس 1987.
- الفكر العربي المعاصر، ع38، مركز الإنماء القومي، بيروت، آذار 1986.
- عالم الفكر، م23، ع3،4، يناير/مارس – أبريل/يونيو 1994.

الفهرس